NUMER 11—12 KRAKÓW ROK II

głos plastyków

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY POŚWIĘCONY SZTUKOM PLASTYCZNYM



CONSTANTIN GUYS 1802–1892

NUMER PODWÓJNY CENA 2 ZŁOTE

TREŚĆ NUMERU:

RĘKOPISY I KORESPONDENCJE ADRESOWAĆ NALEŻY DO REDAKCJI „GŁOSU PLASTYKÓW". — ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI „GŁOSU PLASTYKÓW": KRAKÓW, „DOM ARTYSTÓW", PLAC ŚW. DUCHA L. 5, TEL. 117-08, — K. CZEKOWE 405.440. — PRENUMERATA ROCZNA MIESIĘCZNIKA „GŁOS PLASTYKÓW" WRAZ Z PRZESYŁKĄ POCZTOWĄ (ZA 12 NUMERÓW) WYNOSI ZŁOTYCH 10, PÓŁROCZNIE ZŁ. 5, NUMER POJEDYNCZY ZŁ. 1. PRENUMERATA ROCZNA DLA ARTYSTÓW ZŁ. 8.

WACŁAW SZYMBORSKI

W SPRAWIE KONSERWACJI ŚREDNIOWIECZNEJ POLICHROMJI OŁTARZA WITA STWOSZA W KOŚCIELE MARJACKIM[1]

Polichromja średniowieczna ołtarza Marjackiego, pochodzącego z drugiej połowy XV wieku, była czynnikiem najważniejszym i największej może decydującym o wartości całego objektu. Wskazuje na to historja epoki średnich wieków, w których rzeźba, zwłaszcza wykonana w drzewie, jest zawsze polichromowana. Do polichromji ołtarzy przywiązywano niesłychanie wielką wagę, angażowano najwybitniejszych malarzy, koszta polichromji przewyższały niejednokrotnie koszta samej rzeźby. Istniejące podówczas specjalne komisje kontrolowały doskonałość używanych materjałów i decydowały o odpowiednim doborze fachowych współtwórców. Wobec więc tak doskonałego warsztatu, wykształconego w dodatku na epokowych tradycjach, polichromja ołtarza Marjackiego dotrwałaby niewątpliwie do naszych czasów w daleko lepszym i autentycznym stanie, gdyby nie była poddawana niewłaściwym restauracjom. W XVII wieku pierwotna polichromja ołtarza ulega przemalowaniu techniką olejną. Obroniły się przed tem barbarzyństwem jedynie takie kreacje malarsko-techniczne, jak tła pejzażowe, wnętrza architektoniczne, ornamentowane draperje, oraz niektóre fragmenty malarskie, wykonane na srebrze. Wówczas prawdopodobnie wskutek ogromnego zamiłowania do coraz większej ilości złoceń, zniszczono w ołtarzu doskonałą równowagę, jaka napewno istniała między kolorem a złotem. W XVIII wieku polichromja ołtarza znów częściowo została przemalowana, a w XIX wieku, lat temu zaledwie kilkadziesiąt, ołtarz został poddany gruntownej restauracji, którą poprzedzały długie przygotowania, badania oraz zbieranie specjalnych na ten cel funduszów (subwencja sejmu, dochody z wystawy, prelekcyj i odczytów, odezwy, kazania itd.). Charakterystycznem był wówczas stosunek do polichromji ołtarza takich artystów, jak Piotr Michałowski, Thorwaldsen, Jan Matejko, jak również wybitnych teoretyków sztuki, którzy wówczas polichromji Stwoszowskiej niedoceniali do tego stopnia, że naprzykład A. Essenwein, który najdokładniej opisuje i opracowuje ołtarz, nie wspomina ani jednem słowem o samej polichromji. Tego rodzaju stanowisko tak znakomitych osobistości spowodowało, że do restauracji polichromji zaangażowano młodego ucznia Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie Antoniego Gramatykę, który restaurację oryginalnych, dobrze zachowanych polichromij, dwuch wnętrz na płaskorzeźbach w „Zwiastowaniu" i w „Zesłaniu Ducha Świętego", w ten sposób wykonał, że usunął je doszczętnie i na ich miejsce wykonał „na nowo" i „to samo" w technice olejnej. Również i polichromję XVII wieku, twarzy Matki Boskiej w głównej scenie, pod którą to polichromją prawdopodobnie istniała autentyczna, starto do gruntu i wykonano polichromję na nowo: polichromję tę wykonał Jan Matejko. Natomiast pokrywaną już wielokrotnie olejami i pokostami w ubiegłych wiekach polichromję teł i pozostałych wnętrz przeciągnięto jeszcze raz pokostem z asfaltem, aby polichromję rzekomo „odkryć".

W powyżej opisanym stanie polichromja ołtarza doczekała się obecnej restauracji, która w przeciwieństwie do poprzednich miała na celu zupełne odkrycie reszty zachowanej, autentycznej polichromji, dotychczas ukrytej, bądź to pod przemalowaniami olejnemi, (karnacje i nieornamentowane draperje) lub pod wieloma warstwami ściemniałych oleji i pokostów (wnętrza architektoniczne i tła pejzażowe).

Odkryto więc obecnie niektóre autentyczne karnacje, wszystkie misternie malowane tła pejzażowe, wnętrza architektoniczne, pawimenty i wiele innych drobnych szczegółów. Misterne te kreacje malarskie, oglądane tak niedawno jeszcze zblizka, wzbudzały niesłychane emocje; obecnie w kościele, w tym stosunkowo dużym oddaleniu, są już niestety niewidoczne i nie działają nawet jako same plamy kolorowe w powodzi dominujących i na całym ołtarzu przeładowanych złoceń, niepotrzebnie obecnie tak dokładnie oczyszczonych i do takiego mocnego blasku doprowadzonych, jak również w sąsiedztwie pomalowanych znowu bez sensu malarskiego, farbkowatym niebieskim kolorem teł. Tego rodzaju efekt, uzyskany przez obecną restaurację, wystąpi po upływie pewnego czasu jeszcze jaskrawiej, gdy odkryta obecnie polichromja ołtarza ulegnie znów zbrudzeniu, a natomiast polerowane złocenia i chroniony bogatymi „maswerkami" farbkowaty kolor teł pozostanie bez zmiany. Rozumiano to dobrze w XIX wieku, jak wskazuje na to wzmianka w aktach restauracji, a mianowicie: „najstaranniejsze oczyszczenie nie zaradzi temu, by za lat dziesięć lub więcej, ołtarz znów nie zakopciał i nie zakurzył się, bo pozwalać na częste okurzanie nie można ze względu na delikatność rzeźb". A więc w rezultacie po upływie niewielkiego okresu czasu, polichromja znajdzie się w gorszych warunkach niż przed obecną restauracją, bo mimo, że jest zawerniksowana, nie będzie w tym stopniu chroniona, jak dotychczas przez warstwy oleji i pokostów, którym zawdzięczamy, że ta właśnie część polichromji najlepiej dotrwała przez setki lat do naszych czasów.

Jakież rodzaju więc względy spowodowały, że oczywiste te fakty nie zostały dostatecznie przewidziane i uwzględnione? Odpowiedź dzisiaj na to pytanie stworzy niewątpliwie nieco drażliwą sytuację; zwykle wyczekuje się u nas przynajmniej dłuższy okres czasu, aby o pewnych rzeczach mówić i pisać można było z całą swobodą i otwartością. Spróbujmy jednak już dzisiaj rozpatrzyć możliwie szczegółowo przebieg obecnie wykonanej restauracji ołtarza.

Początki obecnej restauracji ołtarza są zupełnie przypadkowe. Podczas ostatniej restauracji witraży w prezbiterjum okazało się, że stare zawiasy, dźwigające skrzydła ołtarza, ze względów konserwatorskich należy wymienić na nowoczesne zawiasy kulkowe; podczas tych czynności zwrócono uwagę na sam ołtarz, zaangażowano jednego z najstarszych i znanych restauratorów w Krakowie, rozbudowano rusztowanie i przy pomocy uczniów Państw. Szkoły Przem. Art. w sierpniu 1932

---

[1] Dane historyczne o restauracjach ołtarza z XVII, XVIII i XIX wieku, zaczerpnięte z pracy dr. Tadeusza Szydłowskiego: „O Wita Stwosza ołtarzu Marjackim i jego pierwotnym wyglądzie", 1920 r.

roku, rozpoczęto czyszczenie ołtarza i jego polichromji. Restauracja więc polichromji Stwoszowskiej stała się faktem, wywołanym przez przypadek. Bardzo często i tak bywa; lecz z chwilą wyłonienia się tak wielkiej i odpowiedzialnej pracy zawsze organizuje się specjalne naukowe i fachowe komitety i komisje, które przez dłuższy czas przed przystąpieniem do restauracji, zwłaszcza w odniesieniu do tak zniszczonego i niekompletnego objektu, jak Ołtarz Marjacki, badają, projektują i opracowują w końcu plan całokształtu, mających się dokonać prac. Na tego rodzaju przygotowania do tak wielkiego problemu nie było czasu. Decydował tu pośpiech, (stale słyszałem zdanie, że ołtarz musi być „gotów" na adwent tego samego roku), pozatem przyczyniał się również do tego brak odpowiednich funduszów, które mogłyby podobnie jak w XIX wieku, zasilać wykonywane prace i badania naukowe przez szereg lat. Trudno również nie przypuszczać, aby w pośpiechu wykonywanej rastauracji nie brały udziału czynniki natury psychicznej, zwłaszcza na tle tak wielkich i gwałtownych wstrząsów i przeobrażeń, jakie się dzieją w naszej epoce.

W skład komitetu wszedł cały szereg teoretyków sztuki i zaledwie jeden specjalista-restaurator. W konsekwencji w jednym z pierwszych protokołów komitet zezwolił przy restauracji na używanie wody jako środka czyszczącego. Jakie nieobliczalne szkody mógł ten pozornie niewinny środek wyrządzić samej polichromji, (a nawet rzeźbie) zaznaczyła na tem miejscu redakcja „Głosu Plastyków" (w numerze 7—8, rok 1932). Od siebie zaznaczyć muszę, że śmiem powątpiewać w celowość używania wody, bo trudno sobie wyobrazić, aby ona mogła posiadać jakiekolwiek zdolności rozpuszczania i zmywania twardej powłoki olejі i pokostów. Woda jedynie w połączeniu z mocnemi środkami mogła rozmiękczyć i zdjąć z danego miejsca twardą powłokę olejі i pokostów i w ciągu kilku minut odkryć zupełnie powierzchnię polichromji. W dużym stopniu przy stosowaniu takiej metody posługiwano się krótko ściętym, twardym pędzlem szczecinowym, którym przez mechaniczne tarcie(!) usuwano w nierównomierny sposób rozmiękczone warstwy oleji i pokostów. W tak prymitywny, w nieodpowiednich warunkach, gwałtowny sposób, rozpoczęty proces restauracji, s p o w o d o w a ł w b a r d z o w i e l u m i e j s c a c h p r z e ż a r c i a i p r z e t a r c i a a ż d o s a m e g o g r u n t u ś r e d n i o w i e c z n e j p o l i c h r o m j i. Z każdym dniem wyłaniały się nowe zagadki i problemy, pracy coraz więcej przybywało, a uciążliwe i nieodpowiednie warunki coraz bardziej dawały się we znaki; nie pomogły dyżury teoretyków sztuki, kontrolujących i protokołujących jakość i ilość wykonawanych prac około restauracji polichromji, program restauracji zaczął się gmatwać. Taki stan rzeczy spowodował, że zaangażowano do pomocy jeszcze jednego znanego restauratora z Warszawy, który stał się właściwym kierownikiem restauracji polichromji 18 płaskorzeźb ołtarza. Wszystkie płaskorzeźby przeniesiono do jednej z sal Muzeum Przemysłowego. Nowopowołany restaurator przejął ten sam warsztat, utworzony przez swego poprzednika i wspólnie z nim, jak również przy pomocy laików-pomocników, rozpoczął w dalszym ciągu restaurowanie polichromji płaskorzeźb, stosując podobne sposoby odsłaniania dawnej polichromji. Obserwując przez szereg tygodni nieodpowiednie metody i sposoby zdejmowania owych przemalowań, zainterpelowałem w tej sprawie jednego z autorów restauracji i zapytałem się, czy nie byłoby bezpieczniej dla polichromji uprzednio stwardziałe i suche warstwy przemalowań olejnych zregenerować, to znaczy np. odpowiedniemi balsamami (przez powlekanie i zdejmowanie) i olejkami eterycznemi, oraz przy równoczesnem działaniu np. par z alkoholu etylowego do takiego stanu doprowadzić, aby podczas których to zabiegów, stopniowo i zupełnie bezpiecznie, przy pomocy słabych już środków, możnaby zdejmować równomiernie warstwami wielokrotne stare przemalowania. Na interpelację w tej sprawie otrzymałem wymijającą odpowiedź. Znaną jest rzeczą, jak ryzykownem jest bezpośrednie atakowanie objektu nawet przez bardzo doświadczonego restauratora mocnemi środkami czyszczącemi, a cóż dopiero, jeżeli takiemi środkami pracują laicy, ktotrzy, nie mając żadnego doświadczenia, nie są w stanie upilnować momentu, w którym trzeba natychmiast wstrzymać przebieg reakcji. A w dodatku stosowanie takich manipulacyj, jak zdejmowanie z objektu starych pokostów i przemalowań, przedstawiające już duże trudności na płaszczyźnie obrazu, komplikuje się jeszcze bardziej na tak zawiłej i drobiazgowo realistycznej rzeźbie polichromowanej Wita Stwosza. Do zdejmowania przemalowań używano środka fabrycznego, znanego pod nazwą „Arimol", reklamowanego jako środek rozpuszczający stare lakiery i oleje i używanego raczej w przemyśle technicznym, nigdy zaś do tak odpowiedzialnych prac, jak restauracja dzieł sztuki. Jak niesłychanie skuteczne własności posiadał ten środek stosowany przy pomocy waty, nawiniętej na drążek i przy użyciu proszku, mającego na celu przyśpieszyć przez pocieranie usunięcie warstw przemalowań, świadczy fakt, że metoda taka stosowana w dodatku przez laików, którzy obecnie debjutowali przy tak wielkim dziele restauracji, w y r z ą d z i ł a o ł t a r z o w i n i e p o w e t o w a n e s t r a t y, p r z e ż e r a j ą c i p r z e c i e r a j ą c w w i e l u m i e j s c a c h t e m p e r o w ą o r y g i n a l n ą p o l i c h r o m j ę W i t a S t w o s z a.

Warstwy starych oleji i pokostów, które dotychczas pokrywały polichromję, sprawiły, że w dużym stopniu dzięki nim właśnie misterne to malarstwo zachowało się do naszych czasów w dobrym stanie. Obecnie podczas restauracji trzeba było zastosować umiejętnie tego rodzaju metodę, aby zdejmując te warstwy, umieć pozostawić na pierwotnej polichromji ostatnią warstwę pokostu-werniksu. Optycznie nie istniałaby wielka różnica pomiędzy w ten sposób odkrytą polichromją a stanem obecnym, natomiast tego rodzaju rezultat restauracji przekazałby przyszłości polichromję Wita Stwosza w nienaruszonym stanie przez obecną restaurację. Stwierdzić dalej należy, że nie były dostatecznie opanowane i dalsze fazy takich odpowiedzialnych prac konserwatorskich, jak klejenie rzeźby, podklejanie i prasowanie pewnych kruchych i spękanych partji polichromji, posiadających bąble i grożących odpadnięciem, jak również kitowanie uszkodzonych miejsc, który to zabieg jest równie ważny i decydujący o konserwacji objektu; następnie i tak odpowiedzialne prace, jak uzupełnienia polichromji, punktowania i retusze z punktu widzenia artystycznego i technicznego wiele pozostawiają do życzenia; ze stanowiska zaś historyczno-naukowego wyraźnie powinny być ujawnione, lub jeśli miały być wykonane z iluzją pewnego podobieństwa do oryginału, powinny były być wykonane w identycznej sylwecie pustego, uszkodzonego miejsca a co najważniejsze, powinny być zawsze łatwo i bez szkody dla objektu usuwalne.

Podczas restauracji objektu sztuki pierwszorzędne znaczenie dla nauki posiadają wykonywane zdjęcia fotograficzne; pewną większą część tych amatorskich zdjęć fotograficznych z ołtarza, bardzo ładnie opracowawanych i interesujących ujęciem artystycznem, miałem możność oglądać. Tych cennych zdjęć artystyczno-amatorskich powinno się było wykonać jak najwięcej. Jednak szkoda, że do zdjęć oprócz amatorów, nie zaangażowano zawodowego specjalistę-fotografa, który pod dyktandem restauratora wykonałby niezmiernie cenną naukowo kolekcję zdjęć wszystkich faz restauracji polichromji, a zwłaszcza takich, w których polichromja została uwolniona od wszelkich dodatków i naleciałości poprzednich źle wykonanych restauracji. Zdjęcia fotograficzne n. p. na płytach o wymiarze 30 cm. na 40 cm. wykonane we wszystkich fazach restauracji byłyby „brzydkie" i nieartystyczne, ale zato jakżeż ważnemi

byłyby dokumentami naukowemi. Żałować również należy, że ograniczono się do paru zaledwie zdjęć fotograficznych, służących do wykonania barwnych reprodukcyj z polichromji ołtarza. Sądzę również że można było wykonać bardzo wiele cennych zdjęć np. mikroskopowych, które wspólnie z badaniami mikrochemicznemi rozstrzygnęłyby wiele spornych kwestyj np. co do autentyczności pewnych szczegółów rzeźby, czy pewnych materjałów; pożądane byłyby następnie zdjęcia fotograficzne powiększające, oraz zdjęcia fotograficzne (przy pomocy luster) z niektórych pozostałych resztek polichromji do których jest utrudniony dostęp, a które dzięki temu zachowały się w dobrym stanie do naszych czasów. Pozatem szkoda, że nie wykonano całego szeregu badań laboratoryjnych, które w dużym stopniu przyczyniłyby się napewno do dalszego pogłębienia nauki i wiedzy o warsztacie snycerskim i malarskim wieków średnich.

Restauracja prawie całej polichromji Stwoszowskiej stała się dzisiaj faktem dokonanym, płaskorzeźby powróciły znów do kościoła i ołtarz w dalszym ciągu jak w ubiegłych epokach służyć będzie kultowi religijnemu. Nie trzeba jednak zapominać, że ołtarz, jako objekt stałej użyteczności, podlegać będzie nadal zużywaniu się w niesprzyjających w dodatku warunkach. Kto miał możność ten klejnot sztuki kościelnej późnogotyckiej oglądać z blizka, ten napewno dojdzie do wniosku, że problem racjonalnej konserwacji ołtarza nie jest ostatecznie rozwiązany.

FRANCISZEK BIEDART

WYSTAWY W PARYŻU

W Galerji Bernheim Jeune, wystawiono obecnie siedemdziesiąt obrazów Vlamincka, z różnych epok. Wystawa robi wrażenie, iż artysta chciał dać przegląd retrospektywny z całokształtu swej twórczości. Vlaminck należy do wybitnych przedstawicieli tak zwanej Ecole de Paris i zasługuje przeto, abyśmy się dłużej przy nim zatrzymali.

Vlamick wypróbował wiele innych zawodów, nim się poświęcił ostatecznie malarstwu, szczególnie odznaczał się jako sportowiec i zdaje mi się, iż w jego sztuce pozostał jakby oddźwięk byłego zacięcia sportowego. Podkreślam, iż rozpoczął swą karjerę artystyczną wyśmienicie, wykazał odrazu talent, który zapowiadał, iż sięgnie bardzo daleko. Dzisiaj widzimy, że zupełnie zawiódł, nie mniej do dnia dzisiejszego zachował jeszcze mnóstwo entuzjastycznych adoratorów.

Kiedy weźmiemy obrazy jego z epoki „Fauves“ (1908), do której należeli jeszcze Matisse, Dufy, Friesz, Van Dongen, Czobel, to ogólny ich charakter dałby się tak określić: plama barwna w tych obrazach ma wyraźne założenie dekoratywne i doskonale się zestraja z zamykającym ją arabeskiem rytmicznym. Tej dekoracyjności plamy barwnej pozostał dotychczas wierny Matisse. Wydaje mi się, że grupa „Fauves“ czerpała natchnienia raczej u Gauguina i w sztuce orjentalnej, aniżeli w sztuce europejskiej. Ten okres w twórczości Vlamincka jest przemijający, w zupełnej rozterce z właściwym charakterem tego artysty, który jest wybitnie europejski, powiedziałbym owiany atmosferą półn. gotyku. Vlaminck następnie komponuje swoje obrazy według koncepcji konstrukcyjnej Cezanne'a i kubistów. Z czasem nabiera ogromnej rutyny, której daje się zupełnie uwieźć. Obrazy jego z ich dramatycznym patosem, jakimś tragicznym akcentem, z ich romantyczną liryką, wyrażone w sposób tak współczesny, znajdują bardzo prędko adoratorów. Vlaminck zostaje rozchwytany przez „amatorów“ sztuki modernistycznej, a w następstwie produkuje swoje obrazy serjami, kopjuje niejako samego siebie. Zwłaszcza pejzaże jego dramatyczno-patetyczne, których, jak mówią, produkuje pięć lub sześć na dzień, są zrobione bez żadnego wysiłku, według ustalonej recepty. Zawsze te same kobaltowe nieba, szaro-białawe domki i kilka ciemnych plam, aby wzmocnić dramatyczny efekt. Barwy rzucane są prosto z tubki na płótno, a potem nożem i pędzlem rozmazane. Nawet w jego najlepszych obrazach łatwo dostrzedz, iż dużo zapożycza u innych, mianowicie widoczne są wpływy szkoły flamandzkiej, holenderskiej, dalej Courbet'a i Cézanne'a. Niema wątpliwości, że Vlaminck posiada dużo talentu, zręczności, i że jest prawdziwym temperamentem artystycznym, ale, aby stworzyć prawdziwą sztukę, to jeszcze nie wystarcza. Dlatego też młodzież artystyczna dzisiejsza potępiła dzieło Vlamincka i jemu podobnych.

Niedawno zamknięta wystawa „Stulecie karykatury“ (wyłącznie francuskiej), miała ogromne powodzenie nietylko u publiczności, zawsze łaknącej „humorystyki“, lecz również u artystów i miłośników sztuki. Powiedziałbym, iż wystawa ta świadczy o prawdziwym instynkcie artystycznym ludu francuskiego. Szczególnie wielkie wrażenie zrobiły na mnie barwne litografje ludowe XIX stulecia, anonimowe. Można między temi litografjami znaleźć prawdziwe arcydzieła, w których kompozycja odznacza się nielada rozmachem, fantazją lub wyszukaną elegancją, a znowuż plama barwna posiada świetlistość i wykwintność niezrównaną. Niejeden współczesny mistrz mógłby się wiele nauczyć u tych anonimowych artystów.

Daumier pozostaje największym mistrzem karykatury francuskiej i cała sala była poświęcona jego dziełom, przeważnie jego grafice. Artysta ten jest niemniej genjalnym plastykiem, jak karykaturzystą. Tak samo jak u Rembrandta i Michała Anioła, znajdujemy u Daumiera rysunki, które możemy całemi godzinami podziwiać, tyle jest w tych rysunkach mocy głębokiej, wielomównej treści, ekspresji nadzwyczajnej. Powiedziałbym, iż Daumier potrafi rysunkiem czasem wyrazić całą istotę rzeczy. W swych najlepszych rysunkach osiąga prawdziwą syntezę, a wtenczas odkrywamy w jego dziele ostre dramatyczne napięcie. Jest realistą-wizjonerem, i jak spokrewniony mu Rabelais, którego mamy teraz przepiękną wystawę w Bibljotece Narodowej, rozbiera człowieka niejako do naga. Kiedy Daumier rzuca na papier sylwetę swych typów, to odczuwamy epokę i atmosferę, w której dana osobistość żyje. Jego grafika jest malarska, rysunek zależny jest od gry światła i cieni, któremi Daumier operuje po mistrzowsku, i również jak jego malarstwo, grafika jest charakteru dynamicznego, przedstawia życie w wiecznym ruchu. Ktoś porównał Daumiera z Michałem Aniołem. Otóż Daumier, podobnie jak tamten, posiada fenomenalną wiedzę anatomji ludzkiej, jej wewnętrzną istotę, tajemnicę mechanizmu ruchu, jest Michałem Aniołem w sztuce karykatury. Kiedy przed memi oczyma przesuwa się jego twórczość, mam wrażenie, że człowiek ten otoczony jest groźną zgrają widm ludzkiej nienawiści, nikczemności, łajdactwa, głupstwa bezdennego i że jednocześnie odczuwa ogromną nędzę i rozpacz ludzką; stąd jego wybuchy szyderstwa i bezlitosnej ironji, któremi gromi widma natrętne. Jego sztuka zadaje kłam płytkiemu przekonaniu o istocie sztuki francuskiej, która jakoby polegać miała



SISLEY PEJZAŻ ZIMOWY

tylko na niezrównanej elegancji, delikatności, rafinerji i wdzięku. Sztuka francuska oprócz tego posiada jeszcze żywiołową potęgę, której jednym z wyrazicieli jest Daumier.

Szkoda, iż z braku miejsca nie możemy omówić szczegółowo dzieła innych mistrzów karykatury francuskiej, jak Henri Monnier, który stworzył nieśmiertelny typ Josepha Prudhomme'a, niezrównany obraz burżuazyjnej ciasnoty umysłowej, wyrafinowanego gentelmana karykatury, jakim jest Gavarni, tragicznego przyjaciela bezdomnych włóczęgów Steinlena, genjalnego Toulouse de Lautrec, który w sposób niezrównany opisał music-halle i półświatek swego czasu. Constantin Guys, który jest Beaudlaire'm grafiki francuskiej, Charlet, Willete, Gill, itd.

Muzeum „Jeu de Paume", poświęcone sztuce obcych narodów, otworzyło nowe sale na pierwszem piętrze na wystawy zbiorowe obcych szkół. Sale robią dobre wrażenie, są dość przestronne i pełne światła, a jednocześnie intymne. André Dezarrois, aktywny i wysoce kulturalny kustosz tego Muzeum, miał dobrą myśl, poświęcając pierwszą wystawę w tych salach najwybitniejszym przedstawicielom awangardy artystycznej w Paryżu obcego pochodzenia. Poziom wystawy, za niektóremi wyjątkami, jest bardzo wysoki, chociaż stosunek nasz do wielu reprezentowanych artystów jest dość krytyczny.

Picasso jest zastąpiony czterema obrazami z różnych epok jego twórczości. Portret Gustawa Coquiot malowany wyraźnie pod wpływem Tonlouse-de-Lautrec, drugi obraz z jego niebieskiej epoki, banalny w swojej mistyczności pozornej, płytki gatunek literacko-symbolicznego malarstwa, — portret z epoki czerwonej, graficznie traktowany, posiada wszystkie cechy szkoły Davida, któremu Picasso jest więcej blizki aniżeli Ingresowi. Martwa natura, abstrakcyjna, malowana klejowemi farbami, wykazuje niezawodną zdolność tego artysty do abstrakcyjnego odczuwania muzykalności barwy, osiągniętej przez śmiałe, możliwie długo obmyślane, kontrastowanie tonów ciepłych i zimnych. Podobnie jak jego wielka wystawa zbiorowa w Galerji Georges Petit zeszłego roku, tak samo obecnie wystawione obrazy Picasso'a głęboko nas zaniepokajają, ale nie dają prawdziwego zadowolenia duchowego, jakie dają wielcy mistrze. Artysta, który posiada ogromną wiedzę środków artystycznych, inteligencję dla rozumowania plastycznego, której nie ma równej (owoc wędrówek duchowych do wszystkich źródeł twórczości artystycznej), tak samo dobrze się czuje u starych greków, jak u prymitywów murzyńskich. Ale jego samego uchwycić nie sposób. Wszystko, co robi, są to strzępy ducha. Ale gdzie jest sam Picasso? Tak samo w dziełach Modiglianiego, tego przedwcześnie zgasłego włoskiego artysty, szarpie się duch. Jego deformacja, to rezultat wewnętrznego impulsu, jego kolor bez tężyzny, ale niezmiernie dystyngowany, ujmujący. Jego sztuka, to płód umysłu wyrafinowanego, nad którym ciąży czar tradycji rene-



PISSARRO PEJZAŻ ZIMOWY

sansowej, którą głęboko nasiąkł, a jednocześnie wpływ plastyki murzyńskiej, przetrawiony przez niespokojny liryzm duszy semickiej.

Ta sama wielkość nieśmiertelnej sztuki włoskiej przeszłych wieków zaciążyła nad całą współczesną sztuką włoską i dusi ją niemiłosiernie. Chirico, zamaskowany akademik, Severini, który z futurysty stał się epigonem mistrzów 16-go stulecia, ze swoim skalpturalnem malarstwem, dalej Mario Tozzi lub Campigli, który kopjuje freski Pompeji, są na zawsze straceni dla sztuki współczesnej.

Kisling olśniewa swą egzaltacją powierzchowną umysły mało czułe na prawdziwe malarstwo. Jego kolor jest soczysty, ma brzmienie, ale niema wagi, jest bez walorów. Rysunek jego jest zmanierowany i kaligraficzny.

Obraz Foujity niema nic wspólnego z malarstwem sztalugowem; może to być projekt na gobelin. Jest to sztuszne połączenie starej tradycji japońskiej i maniery Michała Anioła. Ta płytka, niesmaczna sztuka mogła mieć powodzenie tylko w salonach wzbogaconych parweniuszów burżuazyjnych.

Eugen Zak nie jest olśniewającym malarzem, jego inwencja malarska nie jest zbyt szeroka, ale wszystko, co tworzy, jest pełne smaku i wdzięku. W dziele jego kojarzą się oryginalnie oddźwięki sztuki renesansowej i pasterek rokokowych.

Tragicznie zmarły Pascin wzrusza swą erotyką subtelną, szczerością, jędrnym modelowaniem, rysunkiem elastycznym i nerwowym. Jego malarstwo ma pewną ograniczoność kolorystyczną, nie mniej posiada swój odrębny czar, szczególnie w tonacjach perłowo-srebrzystych.

Chagall, tak sympatyczny w obrazach wczesnych, w których realizm połączony z groteską i fantastycznością ludową, wypowiedziany był środkami prymitywnemi, dzisiaj produkuje obrazy, które niczem się nie wyróżniają od innych, zaprawione tylko pewną sztuczną fantastycznością, która świadczy o wyczerpaniu.

Obrazy Zawadzińskiego, Łempickiej i Jarosza nie mają nic w sobie szczególnego, coby zrobiło wrażenie na widzu.

Grigorjew, Szuchajew, Bilibin, Jakowlew, A. Altman, Głukman, przedstawiają szkołę rosyjską z najgorszej strony.

U Szwedów odkryłem w Engelstromie prawdziwego malarza z bożej łaski.

Wśród Belgów Tytgat wzrusza swym naiwnym liryzmem, Permeke posiada dramatyczny patos, ale jest nudny w ko-

lorze, Kvapil dość wulgarny. Maxa Beckmanna olejne obrazy robią na mnie wrażenie kolorowego drzeworytu, a Kokoschka obecny nie może się porównać z dawnym. Tam był poryw, szczera egzaltacja duchowa, teraz zręczne operowanie plamą barwną, post-impresjonistycznego założenia.

Z rzeźbiarzy wspomnę sztukę groteskową Chany Orlov; nieszczery prymitywizm Zadkina. Kunę Henryka, „Chopina" Ostrowskiego.

Ale ci, co szukają w Paryżu prawdziwego malarstwa, nie będą mieli zawodu. Wystawa w Galerji Durand-Ruel jest ogromnie pouczającą. Galerja Durand-Ruel była pierwszą w Paryżu, lansującą poważne malarstwo impresjonistyczne, w epoce, kiedy impresjoniści byli jeszcze nielitościwie prześladowani i wyśmiewani i tą wierność dla impresjonizmu Galerja Durand-Ruel zachowała do dnia dzisiejszego. Zresztą Durand-Ruel źle nie wyszedł na impresjonistach; doczekał się ich triumfu i zrobił miljonową fortunę. Szkoda, iż z powodu ograniczonego miejsca nie mogę przeprowadzić wyczerpującej analizy obecnej wystawy pejzażów Renoir'a, Sisley'a, Monet'a, i Pissarra w wymienionej Galerji. Wszak malarstwo wielkich impresjonistów jest teraz najwięcej aktualne, najwięcej podziwiane w Paryżu. Szkoła impresjonistyczna została skompromitowana przez epigonów, którzy rzucili się na tę chudą kość, jaką jest r e c e p t a impresjonistyczna. Dzisiaj zapominamy wobec dzieł wielkich impresjonistów całe to rozumowanie optyczno-naukowe i tylko podziwiamy malarstwo samo jako takie, nową orkiestrację barw, paletę odświeżoną z patyny muzealnej, spotęgowaną intensywność malowania bezpośredniego, bogactwo gam i niuansów, intuicję i eksperymentowanie wzajemnie się wspomagające. Są to prawdziwi klasycy; twórczość ich jest niezbędnym łańcuchem dla dalszego rozwoju malarstwa.

Renoir najgłębiej wypowiada się w swych aktach kobiecych, w których wyrażona jest jakaś nieokiełzana zmysłowość. Renoir jest największym temperamentem malarskim XIX stulecia obok Francesco de Goya. Olśniewa nas niezrównanem bogactwem swej palety tęczowej, intensywnością barwną, doprowadzoną do ostatnich granic świetlistości. Upaja nas niesłychaną potęgą swojej orkiestry kolorystycznej, której dźwięczności trudno się oprzeć. Do ostatniego dnia swego życia nie przestaje śpiewać wieczną wiosnę, młode ciało kobiece, paletą, która zachowała świeżość i świetlistość barw, jak za czasów młodości. Renoir jest tak samo daleki od impresjonizmu, jak nim jest daleki Cézanne. Renoir, który sztuką swą wyraża malarstwo spontaniczne, intuicyjne, absolutne, które jakby oswabadza z jarzma muzealnego, jednocześnie jest spadkobiercą Boucher'a, Watteau, Lancret'a, ich elegancji i wdzięku. On, który wyraża sobą ogromną żywotność sztuki francuskiej, jej żywioł elementarny, jest w tym samym czasie wyrazicielem sztuki łacińskiej, raczej staro-greckiej. Renoir — to grecki poganin.

Okres 1870—1880 jest, według mnie dla twórczości wielkich impresjonistów najświetniejszą epoką. Monet, na tej wystawie, jest najlepszym w swym obrazie „Młyn w Holandji", datowanym z 1872, a najsłabszym w obrazie, datowanym 1900 „Ogród w Giverny". Stosunek mój osobisty do obrazów Monet'a z ostatniej epoki jego życia jest absolutnie negatywny. Wszystkie zarzuty, które zrobiono impresjonizmowi, nie mogą się tyczyć przepięknych dzieł Renoir'a, Cézanne'a, Pissarro'a, Sisley'a, a także wczesnych kapitalnych obrazów Monet'a, ale zarzuty te mogą być słusznie podnoszone w stosunku do dzieł Monet'a z jego ostatnich lat. I właśnie epigoni impresjonizmu naśladowali o s t a t n i e o b r a z y M o n e t'a. Pissarro i Sisley, pomimo ciągłego eksperymentowania, wciąż dają się ponieść pewnemu liryzmowi, pozostają poetami pejzażu, przytem wyrażają swój liryzm w sposób absolutnie malarski. Stając jednego razu przed pejzażem Pissarro'a, Cézanne powiedział: „Jaki Pissarro jest skromny, i jaki on jest wzniosły". Pissarro jest jak gdyby pełen niezmiernej dobroci dla świata. Różnica między Monet'em a Pissarro'em jest bardzo duża. Podczas, kiedy Monet w swych najlepszych obrazach wykazuje niezmierną symfoniczność swej kolorystyki, opartej na bogactwie harmonijnego niuansowania każdej gamy barwnej, dochodząc niekiedy do tego, iż obraz jego staje się przepysznym kobiercem orjentalnym i tej symfoniczności barwy daje się uwieźć, poświęcając dla niej treść i istotę pejzażu, Pissarro myśli tylko nad tem, żeby wiernie oddać prawdę natury. Ale jaką prawdę, pytamy się zaraz. Pissarro szuka prawdy nietylko optyczno-objektywnej, lecz równocześnie uczuciowo- subjektywnej. Powraca do tego samego tonu bezustannie, aż udaje mu się uzyskać taką jego głębię, wagę, świetlistość dokładną, iż farba przestaje istnieć dla samej siebie i nareszcie zdaje się nam, że artyście udało się naprawdę konkretnie wyrazić istotę świata i jego przestrzenność. Tak samo jak Monet ma i Pissarro dzieła słabe, chwile osłabienia twórczego napięcia, ale tam, gdzie potrafi skoncentrować całą potęgę plastycznego jasnowidzenia, tam jest na wyżynach.

Sisley dużo ma z nim wspólnego; prawda w dziełach jego nie ma tej — powiedziałbym — metafizycznej głębi, co u Pissarra, zato muzykalność barw samych jest u Sisley'a większa. U Pissarro'a podziwiam ogromną czułość w oddawaniu odcieni jakiegoś tonu, u Sisley'a podziwiam piękność samych barw.

Przypatrzmy się bliżej temu głębokiemu artyście, który dotychczas nie został należycie oceniony. Przypominam sobie wystawę pod tytułem „Sto lat malarstwa francuskiego", zdaje się pięć lat temu w Galerji Bernheim Georges, gdzie między tylu kapitalnemi dziełami stanąłem przykuty nagle przed niedużym obrazem, przedstawiającym zimę. Nie będę przesadzał, jeżeli powiem, iż ten skromny pejzaż był dla mnie objawieniem plastycznem. W odróżnieniu od Monet'a, który w wielu swych obrazach dobija się symfoniczności barw, Sisley stara się szczerze oddawać swe wrażenie optyczne i uczuciowe, a że natura sama sobą śpiewa w jego duszy, więc śpiewa również na jego płótnach. Także i przedstawienie światła u Sisley'a, posiada inny charakter, niż u Monet'a, u którego niekiedy światło staje się fajerwerkiem, gdy u pierwszego światło tworzy organicznie przestrzeń. W niektórych zimowych pejzażach i widokach swego ulubionego Moret doszedł do wyżyn swej sztuki. Zlewa ziemię i niebo w sposób godny podziwu. Wynajduje bogactwo akcentów, niuansów barwnych, a szczególnie czaruje grą koronkową najdelikatniejszych półtonów i walorów, tworzących z kompozycją jednolitą całość osobliwego wdzięku. Kiedy przypatruję się dłużej tym wybranym dziełom, zdaje mi się, iż widzę tego artystę zatopionego w ogromną ciszę go otaczającą. W tych chwilach, malarstwo jego łączy realizm i abstrakcję w swym znaczeniu najgłębszem, farba i rzemiosło ulotniło się, jest tylko wizja przestrzennego świata, nawskroś malarska. Ze smutkiem myślę, iż ten mocarz pejzażu godny być umieszczony obok największych, przeszedł całe życie w cieniu, nie zaznawszy nigdy ani powodzenia materjalnego, ani uznania moralnego.

Paryż, 27 stycznia 1933.



CONSTANTIN GUYS



FRAGMENT FRESKU W NIEPOŁOMICACH FOT. W. SZYMBORSKI

WSZYSTKIE FRAGMENTY REPRODUKOWANE PO RAZ PIERWSZY

FRESK W NIEPOŁOMICACH

Z polecenia krakowkiego Urzędu Konserwatorskiego powierzono p. Wacławowi Szymborskiemu z końcem sezonu letniego ub. r. odkrycie z pod kilkunastu pobiał wapiennych i zakonserwowanie malowideł ściennych, które znajdują się w gotyckiej zakrystji kościoła parafjalnego w Niepołomicach.

Prace te częściowo p. Szymborski już wykonał i udzielił nam fotografij z fragmentów odkrytego i w pewnych partjach odrestaurowanego fresku.

Jest to fresk o typowym charakterze włoskim (fresco-secco) i pochodzi prawdopodobnie z początku XV w..

Fresk, mimo zniszczeń, zachował niezmierną szlachetność koloru i formy. Na zimno-szarych tłach grają przeważnie ciepłe harmonje barwy żółtej i czerwonej. Forma przypomina malarstwo ścienne włoskie z czasów Masaccia, czy może nawet Simone Martini.

Nie od rzeczy będzie zauważyć, że byłoby szkodą niepowetowaną, gdyby dla jakichkolwiek konserwatorskich względów, kolor fresku — nieco poblakły i wskutek licznych pobiałów mocno wapiennych rozbielony — doznał jakichś podkreśleń, przebarwień czy uzupełnienień. H. G.





FRAGMENTY FRESKU W NIEPOŁOMICACH



FRAGMENT FRESKU W NIEPOŁOMICACH (FOT. W. SZYMBORSKI, PRAWO REPRD. ZASTRZ.)

MAKSYMILJAN FEUERING

FAŁSZYWE OBRAZY

Muzealne zbiory sztuki nowoczesnej nie są nowością w kulturze artystycznej poszczególnych narodów. Ich istnienie dowodzi pewnej oficjalnej legalizacji sztuki do niedawna jeszcze żywo zwalczanej. Muzea takie istnieją w Paryżu, Grenoble, w Berlinie, w Medjolanie, w Nowym Jorku i t. d. Fala ta dobiła również do granic Polski. I oto bez hałaśliwej reklamy zrealizował się ubiegłego roku cichy a bogaty w skutki wysiłek Przecława Smolika, ławnika magistratu łódzkiego, i artysty malarza Władysława Strzemińskiego, za których inicjatywą otwarto przy Muzeum im. Bartoszowiczów w Łodzi sekcję sztuki nowoczesnej [1]. Obejmuje ona już dziś bogatą kolekcję płócien czołowych mistrzów współczesnych francuskich i polskich.

Zdawałoby się, że stworzenie tego pierwszego dziś w Polsce zbioru nowej sztuki spotka się z należytem zrozumieniem i moralnem poparciem całego kulturalnego społeczeństwa a przedewszystkiem ze strony mieszczaństwa łódzkiego. Tymczasem jesteśmy świadkami niepoczytalnej wprost kampanji pewnego odłamu prasy łódzkiej, która od pewnego czasu w sposób aż nazbyt jaskrawy dąży do poderwania autorytetu nie tylko tej kolekcji, ale również wszystkich zbiorów Muzeum, oraz osób z niem związanych. Protestem było kupno obrazu Wierusza-Kowalskiego do zbioru im. Bartoszowiczów. Różne osoby podając do wiadomości publicznej szereg dowodów rzekomo istniejących, nazwały ten obraz falsyfikatem. Chęć skompromitowania Muzeum i postawienia również wartości jego zbiorów pod znakiem zapytania była od początku oczywista i dość przejrzysta.

Nie wiem jakie kroki przedsięwzięto i jaki będzie epilog tej „kompromitacji". Nie wiem również, czy dla rozstrzygnięcia autentyczności dzieła będzie powołana komisja rzeczoznawców — czy też nie. W każdym razie nie wróżę tej komisji zbyt przyjemnej pracy, zwłaszcza, że będzie miała do czynienia z malarzem fakturowo tak nieoryginalnym i w technice malarskiej tak mało indywidualnym jak Wierusz-Kowalski, o którym się również wie, że jeden i ten sam temat

---

[1] W najbliższym numerze „Głosu Plastyków", drukować będziemy artykuł p. Przecława Smolika o Muzeum Łódzkiem i jego zbiorach. (Red.).



FRAGMENT FRESKU W NIEPOŁOMICACH (FOT. W. SZYMBORSKI, PRAWO REPROD. ZASTRZ.)

opracowywał w dodatku kilkakrotnie, tworząc dzieła do siebie podobne, lub nawet identyczne.

Najprostszą ekspertyzą byłoby oświadczenie autora lub przyłapanie in flagranti fałsyfikatora. Autor niestety nie żyje. Ale gdyby żył to i wtedy jego oświadczenie mogłoby stać pod znakiem zapytania. Wszak Rodin, gdy zobaczył raz w jednej z prywatnych galerji paryskich małą rzeźbę z bronzu pod własnem nazwiskiem wystawioną, pieniąc się z oburzenia, zażądał od właściciela natychmiastowego zniszczenia jej jako fałsyfikatu. Na sprzeciw właściciela powstał spór, który się oparł o sąd i tu dopiero w czasie rozprawy okazało się, że odlewacz bronzu z czasów młodości Rodina przypominał autorowi podarowaną mu kiedyś figurę z plasteliny, o której Rodin zupełnie zapomniał. Ekspertyza autora była więc fałszywa.

Także przyłapanie fałsyfikatora w jego pracowni niczego jeszcze nie dowodzi. W znanym procesie fałszerstwa obrazów w r. 1908 w Monachjum, główny oskarżony Thiege, którego cały inwentarz pracowni przeniesiono do sądu, kpił tak dalece podczas rozprawy z rzeczoznawców, że podsuwał im fałsyfikaty jako oryginalne dzieła, jakie miał właśnie w pracowni, natomiast oryginalne dzieła publicznie uznał jako swoje fałszerskie prace. Kiedy więc rzeczoznawcy wydali orzeczenie identyczne z „przyznaniem się“ fałsyfikatora, wtedy dopiero powiedział prawdę. „Niepotrzebnie trudzicie się panowie — właśnie jest odwrotnie!“ Innemi słowy i w pracowni fałsyfikatora nie można znaleźć pełnych dowodów na podtrzymanie tezy fałszerstwa.

Jak więc dążyć do prawdy przy zalewie rynku fałsyfikatami w tak przerażającej ilości? Przecież i u nas znaleźć można fałszywe dzieła Matejki, Siemiradzkiego, Juljusza Kossaka, Wyspiańskiego, Fałata itd. — Czy ekspertyza rzeczoznawców może tu wystarczyć? — Pomyłki są na porządku dziennym. Głośny niedawno proces w Paryżu, którego bohaterem był Cazeau z fenomenalną produkcją ponad 600 fałszywych Milletów, Monetów, Degasów, Corotów, Cézannów itd., ujawnił, że ofiarą fałszerstwa padli najsławniejsi muzeologowie Francji, Nowego Jorku, Londynu i Berlina. Albo Juljusz Maier - Graefe, jeden z najwybitniejszych znawców Van Gogha na kontynencie, autor epokowej jego biografji p. t. „Vincent“, przekonał się z okazji niedawnej afery fałszywych Van Goghów w Berlinie, że wielką ilość fałsyfikatów uznał jako oryginalne i umieścił w oficjalnym katalogu. Umiał wprawdzie wykazać, że fałsyfikaty były po mistrzowsku wykonane i oparte o oryginalne rysunki i notatki Van Gogha, ale tem nie osłabił faktu omyłki.

Dyrektor berlińskiego Muzeum Waagen, uważany ogólnie jako koryfeusz na polu znawstwa sztuki, opisał raz cztery płótna, chwaląc je jako wspaniałe dzieła Claude Lorrain'a. Po pewnym czasie otrzymał dowcipny list, żyjącego jeszcze podówczas autora z podziękowaniem „za miłą wprawdzie ocenę, ale niestety nie własnych prac“. Albo inny fakt: kolekcjoner sztuki z Baltimore, Walters zakupił zbiór Don Marcella Massarenti'ego w Rzymie za sumę 5 miljonów franków. Tytułem prawa wywozu tego zbioru z granic włoskich miał nabywca wypłacić Departamentowi Sztuki kwotę 1.050.000 franków. Ale ówczesny referent Departamentu Adolfo Venturi, jeden z bardzo znanych ekspertów sztuki wolał „w interesie państwa“ zamiast gotówki zatrzymać dla galerji rzymskich trzy najpiękniejsze perły zbioru t. j. „Potret Berniniego“ Ph. de

Champeigne'a, „Św. Grzegorza“ Giorgona i „Autoportret“ Rafaela. Po pewnym czasie okazało się, że wszystkie trzy wybrane „perły“ są falsyfikatami. Albo znowu austrjacka Galerja Państwowa we Wiedniu urządziła w r. 1926 sławną wystawę falsyfikatów mistrzów XIX w. (ze zbiorów prywatnych) i tu okazało się, że nie brakło żadnego wybitniejszego malarza francuskiego. austrjackiego lub niemieckiego, któryby nie był na tej wystawie zastąpiony. Przy jednym z fałszywych Corinthów była dołączona ekspertyza na oryginalnym arkuszu jednego z wielkich muzeów niemieckich, w której rzeczoznawca między innemi wyraził się że: „...tak pięknie Corinth jeszcze nigdy nie malował“. Pięknie się więc Corinthowi przysłużył! Ale może najbardziej znamiennym jest głos antykwarjusza Müllera z Frankfurtu i jego pomocnicy Elzy Trumm. zamieszanych w procesie fałszerstwa obrazów Boehlego: „...nikt nie znajdzie dziś kupca na oryginalne dzieła. Handel podupada, zarobki są małe i dlatego handlarze żądają tylko falsyfikatów. Gdyby tak chcieć zniszczyć fałszywe obrazy, nicby prawie w obiegu nie pozostało“. Tych kilka zaledwie przykładów nie potrafi wyczerpać owej olbrzymiej ilości fałszerstw, jakie ujawniano we wszystkich czasach i jakie dziś są zjawiskiem prawie codziennem.

W jaki sposób mogą się więc uporać z tem wszystkiem rzeczoznawcy? Czy sąd ich może być pewny tam, gdzie nawet i Louvre jest zachwiany? — A jakże! Postęp wdarł się również i w dziedzinę badania obrazów i przy Louvrze w Paryżu powstało laboratorjum, które drogą różnych doświadczeń chemicznych i prześwietleń roentgenologicznych stwierdza autentyczność zbiorów tego największego na świecie muzeum. I otóż po kilku latach nieustannej pracy dyrekcja Louvru zdobyła się na jedno jedyne oświadczenie, że „Monna Lisa“ swego czasu wykradziona i po roku odnaleziona, jest przecież autentycznem dziełem Leonarda da Vinci. I na tem koniec. Tymczasem na ucho opowiadają sobie, że gdyby dyrekcja ogłosiła dotychczasowe wyniki, które odkrywają n. p. istnienia podkładu gruntowego płótna podług recepty XVII w. w obrazie z XIII w., albo że pod powierzchnią obrazu z w. XIV znajduje się autentyczny jakiś kicz z XVIII w. — innemi słowy gdyby dyrekcja podała do wiadomości listę falsyfikatów pewnych i półpewnych, wtedy należałoby wyrzucić z Louvru przynajmniej 20 % obrazów, a wszystkie historje sztuki publiczne spalić.

Nad przeszłością sztuki i jej autentycznością należy więc przejść do porządku dziennego. Każdy może jej wierzyć i dać się nabrać, lub może jej wcale nie ufać i także będzie nabrany — istoty rzeczy się nie zmieni. Sprawdziany pro i contra znajdą się zawsze i każde prawie dzieło n i e z a k u p i o n e w p r o s t u m a l a r z a, można niesłusznie, a także i słusznie uważać za podejrzane, lub zgoła za falsyfikat. Bronić się przed tym zarzutem będzie rzeczą trudną i nie zawsze szczęśliwą. W chaosie niepewności i wątpliwości co do dzieła sztuki z lat ubiegłych, zarysowuje się jako jedyny może drogowskaz ten naiwny i odosobniony głos prostego zresztą człowieka, któremu podczas procesu w Münsterze udowodniono, że kupił falsyfikat. Zdziwił się wtedy bardzo, mówiąc: „Nie czuję się pokrzywdzonym, jest dla mnie bowiem rzeczą obojętną, kto ten obraz malował. Obraz mnie się podobał, podoba mi się nadal i chcę go zatrzymać“. Nie zdawał sobie sprawy, że w tych oto słowach zamknął pojęcie owego prawdziwego odbiorcy sztuki, który kupił obraz nie dla kultu nazwiska, ale dla istotnej treści dzieła.

Co zaś się tyczy ustalenia i zabezpieczenia autentyczności dzieł współczesnych daje się zauważyć pewien odruch w różnych ośrodkach artystycznych Europy, który dyży do publicznego katalogowania każdego dzieła sztuki, lub do jego matrykulacji w projektowanych w tym celu instytucjach. We wieku, w którym każda krowa lub źrebak mają swoją „metrykę“, każdy pies rasowy szczyci się „drzewem genealogicznem“ a nawet każdy bekon posiada „certyfikat pochodzenia“ — jest nareszcie pora ku temu, by i dzieło sztuki mogło się wykazać publicznym dokumentem autentyczności.

Nastanie wtedy era, w której uchroni się z jednej strony kupującą publiczność przed wyzyskiem i nieuczciwością licznych antykwarjuszy — z drugiej zaś zabezpieczy się muzea i zbiory publiczne przed niesumiennymi atakami różnych przygodnych, a często niepowołanych oskarżycieli.

Lwów, styczeń 1933.

DO PRENUMERATORÓW I PRZYJACIÓŁ „GŁOSU PLASTYKÓW“.

W pierwszych dniach marca 1932 r. rozpoczęliśmy druk II. rocznika „Głosu Plastyków“, który dziś, równo po roku, zamykamy 12-tym numerem.

Mimo najcięższych warunków, dotrzymaliśmy naszych zobowiązań wobec prenumeratorów.

W ciągu marca ukaże się 1-szy numer nowego, III. rocznika „Głosu Plastyków“.

W ciągu ostatnich dwu miesięcy podwoiliśmy liczbę prenumeratorów i nakładu pisma. Dowodzi to, że placówka, której bronimy, będzie się trzymać i nadal i że nie zaleje jej fala intryg, głupoty ludzkiej i niezrozumienia i że sprostamy piętrzącym się trudnościom finansowym.

Program nasz pozostaje niewzruszony: pokazywać (w reprodukcjach) i omawiać d o b r ą sztukę, bez względu na „szkołę“ i czas jej powstania — tępić zaś plastyką z ł ą, bez względu na to, czy będzie nią akademizm czy modernizm, polski czy zagraniczny.

Wiemy, że jest w Polsce garstka ludzi, która duchem i wiarą jest z nami..

Do t y c h ludzi zwracamy się powyższemi słowami.

Równocześnie prosimy o odwrotne przesłanie prenumeraty za III. rocznik (10.— zł. za 12 numerów, lub 5.— zł. za pół roku) i ewentualne uregulowanie zaległości za drugie półrocze ub. roku.

REDAKCJA.

TADEUSZ CYBULSKI

PLASTYKA JAKO WYCHOWAWCZYNI

W okresie mojej dziesięcioletniej pracy z młodzieżą na jej godzinach rysunków, miałem sposobność poczynić szereg spostrzeżeń, rzucających światło na znaczenie plastyki jako czynnika wychowawczego.

W dobie przebudowy programów nauczania uważam za aktualne, rozważyć pod kątem tych spostrzeżeń problem młodocianej wizji plastycznej, która poza czarem swej naiwności, stanowi doniosłą wartość w tem znaczeniu, że jej racjonalne kultywowanie może wywrzeć głęboki wpływ na rozwój i kształtowanie się poczuć i myślenia młodzieży.

Sprawa ta u nas jest nieomal obcą. Ignorancja szerokich warstw w dziedzinie plastyki ujawnia się tutaj z jednej strony w zdumiewającej obojętności dla plastycznej wizji dziecka, z drugiej w bagatelizowaniu plastyki jako czynnika doniosłego dla kulturalnego rozwoju jednostki a tem samem dla podniesienia kultury ogółu.

Rysunek, obecnie postawiony w naszych szkołach na poziomie obowiązkowego przedmiotu, ma być podobno usunięty z gimnazjalnego programu. Chociaż trudno uwierzyć, by takie posunięcie mogło być istotnie zamierzonem, nie od rzeczy będzie (ze względu na ową „ignoratio rerum plasticarum"), rozważyć cel i pożytek plastyki, jako wychowawczyni.

Przeciwnicy nauki rysunku w szkołach wysuwają jako najważniejszy argument, procentową nikłość plastycznych zdolności, a w konsekwencji brak praktycznego celu nauczania tego przedmiotu. Nieda się zaprzeczyć, że nieliczni przychodzą na świat z plastycznemi poczuciami skondenzowanemi we wymiar talentu. Byłby to więc poważny argument sprzeciwu, gdyby nie mocniejszy, zapoznawany w swej doniosłości fakt, że przecież wszyscy rodzimy się z cudownym darem widzenia i to oczami własnemi. Że to widzenie istnieje, ujawnia młodociany okres życia w realizacji zaiste przedziwnej swych indywidualnych, na wskróś plastycznych wizyj.

Niestety — aplastyczne wychowanie zaprzepaszcza widzenie człowieka tak dokładnie, że życie dojrzałe dokonuje się potem w kompletnej separacji z plastyką. „Les amateurs", to wyjątki, stwierdzające regułę. Większość ludzi widzi tylko na pozór — w rzeczywistości chodzą po świecie w pewnym sensie ślepi. Cywilizowana bowiem ludzkość orjentuje się z nielicznymi wyjątkami nie kolorem i formą, którymi pobudowany jest świat, lecz pojęciami — rzekłbym szyldzikami, które do tworów boskich i ludzkich przyczepił człowiek we wszystkich swoich językach. Doskonalszem bezsprzecznie jest „widzenie" ślepców, gdyż oni patrzą dotykiem. Gdyby wiedząca ludzkość istotnie widziała, jej wiedza byłaby żywą. Wiedzieć i widzieć, czyli wnikać w istotę stworzenia głębią jego treści i pięknem jego formy, znaczy istnieć w pełni. Wiedza bez widzenia, najczęściej z wiarą w piękno na słowo, stwarza dokoła siebie atmosferę bliską prosektorjum.

Z zaprzepaszczanem widzeniem danem człowiekowi przed wiekami w pięknie przyrody, wiąże się zaprzepaszczanie wrodzonego poczucia jej piękna. Ongiś objawiało się ono w boskim kulcie dla niej. Współczesność, która interesuje się biologją egzotycznych dajmy na to chrząszczy, jest przeważnie nieczułą na barwną grę kształtów czarujących skarabeuszów.

I tutaj wychowanie bagatelizujące plastykę, a potem nierozsądne urządzenie codzienności życia, wypacza wrodzony przymiot poczucia piękna, paraliżując tem samem splot tych nerwów, które decydują o estetyce istnienia.

Drzemiącą wrażliwość estetyczną budzić trzeba w człowieku od dziecka — bo — nauczyć dziecko patrzeć, otworzyć mu na całe życie oczy na urok harmonji form i barw stworzenia, znaczy plenić z życia brzydotę i fałsz a wprowadzać w nie to, co nazwałem estetyką codzienności, co w sumie jest pięknem istnienia, jego sensem wogóle. Dokonać się to może tylko w związku z plastyką — tylko na godzinach szkolnego rysunku.

Trzeci moment plastyki w szkolnym programie, to dziedzina młodocianej fantazji. W tej sferze o zawrotnych wymiarach, wizje dźwigają się w dziecku ze zdumiewającą wyrazistością. Dziecinna ręka dzięki swej naiwności i młodocianej odwadze, buduje je wprost w rewelacjach formy i koloru. Ten tajemniczy świat młodocianej twórczości, która w swej budowie prostej a śmiałej ociera się o walory płócien kapitalnych majstrów, nie może ginąć niewypowiedziany. I tu godziny rysunku są tymi, w których młode „ja" niczem nie krępowane, objawia się w pełni. Godziny te są bodaj jedynymi w programie szkolnym, które sprowadzają dziecko ze ścieżek ględzenia na drogę ekspresji, ataku wyobraźni w samo jądro rzeczy. Racjonalnie ujęte lekcje rysunku są świetnie bulwersującym czynnikiem, który najwcześniej mówi młodości o znaczeniu własnego „ja", o sile leżącej w jego odrębności.

Nauczyć dziecko patrzeć, rozbudzić w niem poczucie piękna i otworzyć wrota jego fantazji — oto podstawowe momenty streszczające cel i pożytek rysunków w szkole. Czyżby to miało być niewystarczającym argumentem dla utrzymania ich w programie naszego wychowania?

Niezwykle ważną stroną całej sprawy jest droga, którą w nauczaniu obraćby tutaj należało. W krótkim jak ten szkicu niepodobna poddać rozważeniu wszystkich zapatrywań.

Pogląd mój na zagadnienia metody zamknę w podstawowem pytaniu, czy dla osiągnięcia owych szczytnych celów wskazanem jest „uczyć" w szkołach rysunków w ścisłem tego słowa znaczeniu. Negatywną odpowiedź dyktuje fakt, że z Akademji Sztuk Pięknych po latach studjów każdy talent wychodzi w pełni dysorjentacji tak co do swego „ja" jak i co do problemu plastycznego wogóle.

Stojąc na jedynie słusznem stanowisku, że naiwność i niezgrabność młodocianej wizji jest sama w sobie zjawiskiem tak cennem, że wprost nietykalnem — należy naukę rysunku w szkołach tak ująć, by nie pacząc pełnego czaru plastycznego wyrazu, z dziecka go jedynie wydobyć. Jak więc wybrnąć z problemu, skoro wiadomą jest rzeczą, że ręka nauczyciela, wskazująca chociażby sposób trzymania ołówka, wiedzie na manowce indywidualną, młodocianą wizję?

Punktem wyjścia musi być tutaj nietykalność, o której wyżej mówiłem. Wystarczy obudzić w uczniu wiarę w jego „ja" i w pełnię możliwości jego urzeczywistnienia w plastyce, oraz przekonać go, że wartością jest naiwność i niezgrabność jego plastycznego wyrazu. Poza tem w okresie rozwoju, który ta naiwność i niezgrabność cechuje, pełna swoboda ucznia jest nakazem.

Tylko na takiem podłożu, drogą indywidualnej gawędy z uczniem a nie sprecyzowanych kanonów, głoszonych masie, entuzjazm nauczyciela wprowadza rychło młodocianego plastyka na tę wyżynę, z której zjawiska plastyczne na swój sposób widziane indywidualnie realizuje.

Wtedy, w nieprawdopodobnej interpretacji nawet belwederskiego Apollina, w prymitywnych zestawieniach kapitalnej kolorowej gry, w kompozycjach niewiarygodnie malarskich, opowiada dziecko o swych plastycznych przeżyciach. Ilekroć prze-



PASTERZ (RYSUNEK KOLOROWEMI KRĘDKAMI 12-LETNIEGO WŁAD. MARDYŁY)



„TOAST" (AKWARELA 12-LETNIEGO TADEUSZA KRUPY)

glądam prace młodocianych, swobodą kierowanych plastyków, dźwiga się we mnie myśl, że duch genjuszów i dusza dziecięca to dwa bieguny istnienia, na których człowiek, jakby na krańcach swego wymiaru najmocniej i najczyściej świeci.

Celowo eliminując z mych rozważań rysunek związany z działem robót ręcznych, zaznaczę, że tylko tak pojęte godziny rysunków, mogą swym promieniowaniem rozbudzić smak także i w tym praktycznie ważnym dziale obecnego programu wychowawczego.

Przełom, który w psychice dziecka dokonuje się między 13 a 14-tym rokiem życia, przeistacza sferę jego plastycznych zainteresowań i tłumi pęd do ich realizacji. Nieutalentowani rzucają ołówek zupełnie, dla utalentowanych pozostają lekcje rysunków tylko w specjalnych typach szkół. Uważam, że w wyższem gimnazjum należałoby pozostawić rysunki jako przedmiot nadobowiązkowy, prowadzony wnikliwiej, a obok nich wprowadzić jako obowiązkową, racjonalnie podawaną historję sztuki. Przez racjonalność rozumiem powierzenie tego przedmiotu nie t. zw. historykom sztuki, lecz żywym malarzom.

O plastycznej twórczości, o architekturze, malarstwie, rzeźbie, mówi się w szkołach ubocznie. Mówi się mało i nie to, co powiedziećby należało. Byłby czas, by młodość na osobnej ścieżce poczęła wreszcie wnikać w kręgi promieniowania wielkiej plastyki. Dla jej odczuwania i rozumienia, dla tych chwil uniesień i kontemplacji zdolnych wyrwać ze szarzyzny, należy przygotowywać społeczność od dziecka, by nie wybranym tylko było danem czerpać zbawienny pokarm z płócien wielkich majstrów i rzeźbiarskich brył.

Godziny tej radosnej nauki, plastyki-wychowawczyni, którą młodym odebrać się zamierza, otoczyć trzeba osobliwą pieczą. Uczynić to należy z myślą o jutrze. W księdze obyczajów naszych XX wieku nie wolno nam zostawić luki, jaką świeci ów „Dworzanin“ z wieku XVI-go — „kiedy to w Polsce nie było z kim mówić o plastycznych sztukach“.

W Krakowie, 19. II. 1933.

WYSTAWA KONRADA KRZYŻANOWSKIEGO W KRAKOWIE

Kiedy się wchodzi do sal wystawowych, obwieszonych portretami i szkicami Krzyżanowskiego, doznaje się wrażenia, że przeniesiono nas znienacka z Krakowa do jakiegoś bawarskiego miasteczka w okolicy Monachjum.

Pomimo różnych wahań i odchyleń, jakim podlegało polskie malarstwo w ostatnich 40-tu latach, zapomnieliśmy już niemal zupełnie — zwłaszcza w Krakowie — o źródłach tego zepsucia i wulgaryzowania smaku, które przez dobre pół wieku sączyły do naszej plastyki Monachjum i Wiedeń (bezpośrednio, lub via Petersburg). Jest „zasługą“ organizatorów wystawy Krzyżanowskiego, że te rzeczy nam przypomniano i na nowo uprzytomniono.

Dlatego wystawy tej nie można oglądać obojętnie i bez pasji. Bo i jakiż cel miała ta wystawa? Niewiadomo, czy uważano ją za dokument historyczny, rodzaj pamiątki narodowej (po czem?), czy może wystawiono te obrazy jako dzieła, które dzięki swojemu urokowi i wadze, nie tracą z latami ni z wiekiem.

W pewnym bowiem sensie są obrazy Krzyżanowskiego dokumentem mało zaszczytnym. Dokumentem, świadczącym tylko o tem, że w okresie, kiedy na cały świat promieniowała z nad Sekwany cudowna radość z odkrywczych płócien Moneta, Pissarra, Renoir'a i Cézanne'a, kiedy w samej Warszawie pewne, nieliczne koła z ciekawością oczekiwały każdego nowego płótna Podkowińskiego i Pankiewicza — że w czasie tym, powodzeniem i pokupnością największą cieszyły się, w tejże Warszawie, obrazy Żmurki i Krzyżanowskiego.

Nie wiem i niewiele mnie to obchodzi, co myślą dziś Niemcy o swoim Habermannie i Sambergerze, których tak „po mistrzowsku“ reprezentuje u nas Krzyżanowski. Ale ci, co organizują u nas wystawy Krzyżanowskiego lub piszą o nim rzeczy wprost nieprawdopodobne (porównaj artykuł o Krzyżanowskim w „Sztukach Pięknych“, Nr. 7. Rok 1932), niech wiedzą, co myślą o Krzyżanowskim... malarze (zapewne nie wszyscy!).

Według mojego przekonania Krzyżanowski nie umie rysować; n i e m a f o r m y w ł a s n e j, ani nawet cudzej. Naśladuje malarstwo niemieckie najgorszego okresu, pozbawione formy i stylu. Na wystawie pokazane są dwa gatunki rysunków. Jeden rodzaj, dominujący, jest nawskróś „akademicki“, t. zn., pozbawiony wszelkiej treści plastycznej i wrażliwości na formę. Ten rodzaj rysunku zmierza tylko do przedstawienia rysowanego objektu według norm ustalonych (w Monachjum w latach 1880—1900). Drugi gatunek rysunków, to są głowy o charakterze antyczno-wschodnim. Rysunki te, nic z akademickim naturalizmem Krzyżanowskiego wspólnego nie mające, wyglądają jak kopje według wzorów dobrej sztuki, z której jednak literalnie nic nie przesączyło się do malarstwa Krzyżanowskiego. Rysunki te działają tak, jak smutny uśmiech człowieka, którego skorrumpowało życie i powodzenie, ale który w chwilach samotnych szuka zapomnienia przez obcowanie ze... sztuką.

Równie nieuzasadnionem byłoby przypuszczenie, że Krzyżanowski dobrze maluje. Malując, posługuje się Krzyżanowski farbami nie dla koloru, lecz dla wydobycia plastyki głów i postaci na ciemnem lub jasnem tle. Grę koloru, cały czar kontrastu i harmonji barwnej, zastępuje w obrazach Krzyżanowskiego kontrast oświetlonych i zaciemnionych części postaci ludzkich, wykonanych farbą.

Czasem kokietuje widza obraz Krzyżanowskiego barwną plamą chustki, kocyka czy innej draperji. Ale wygląda to na gest pani domu, która w przekonaniu, że jej „home“ jest zbyt monotonny, rzuci gdzieś na kanapę jakąś barwną poduszkę lub stolik przykryje wzorzystą serwetą. Czasem usiłuje Krzyżanowski, po takim kolorowym „umeblowaniu“ swojego obrazu, dociągnąć resztę do kolorowej plamy. Ale proceder ten nie udaje się i udać się nie może. Sztuka jest tą jedyną dziedziną życia, w której nie kalkuluje się żadna spekulacja. Obraz nie zrodzony z potrzeby malarskiej, niezmontowany — w głowie, w sercu, czy w duszy artysty — w pierwotnej swojej wizji — z elementów barwy i formy, będzie zawsze nieprzekonywującym, sztucznym i bezdusznym tworem, choćby w nim było wszystko zrobione jaknajbardziej „po mistrzowsku“ i z jaknajwiększą brawurą.

Malarstwo Krzyżanowskiego jest nieinteresujące i niesuggestywne. Jest tylko poprawne i banalne.

Henryk Gotlib.

Ś. P. KAROL STRYJEŃSKI

zmarł niespodziewanie w Krakowie w sile wieku w ostatnich dniach grudnia ubiegłego roku. — Stryjeński należał do wybitniejszych u nas architektów, równocześnie zaś był czynny jako organizator w życiu artystycznem kraju, jako człowiek pełen inicjatywy i energji. Wychowany w przedwojennym Krakowie, rósł w entuzjaźmie dla sztuki i ten entuzjazm nie opuścił go do ostatnich chwil życia. Wierzył w nowych ludzi i szukał ich po swojemu. Jako profesor w Zakopanem w Szkole Zdobniczej, czy w Warszawie w Akademji, zawsze zachęcał do nowych poszukiwań i nowych możliwości. Jeszcze przed wojną w Krakowie organizował razem z Jastrzębowskim i ś. p. Młodzianowskim „Warsztaty krakowskie", które później przerodziły się w Towarzystwo „Ład". Jako jeden z inicjatorów Instytutu Propagandy Sztuki był wykonawcą i projektodawcą gmachu przy pl. Marszałka Piłsudskiego w Warszawie, a w końcu był jego kierownikiem. Na tem polu położył niezapomniane zasługi i podwaliny pod dzieło, które stanowi dziś jeden z najważniejszych ośrodków życia kulturalnego w kraju.

KRONIKA

KRONIKA WYSTAW

PARYŻ. W Galerji Vignon odbyła się wystawa prac Józefa Czapskiego. Krytyka francuska („Formes") stwierdza u artysty wizję samodzielną i wrażliwą o oryginalnej kulturze artystycznej.

W małej galerji „Art. & Artystes Polonais" na Avenue Montaigne 49, wystawił w grudniu ub. r. Jan Chmieliński swoje prace malarskie z ostatnich lat.

W tej samej galerji otwarto z końcem grudnia interesującą wystawę prac Czesława Rzepińskiego, obejmującą 30 prac, w tem obrazy olejne, akwarele, grafika i rysunki.

W Galerji Zak wystawia Weingart.

U Drueta wystawia André Lhot.

W Galerji Le Portique wystawa Dufy'ego.

W Salonie Jesiennym wystawiają: dwie cenne prace Bonnard, pozatem Rolland Oudot, Brianchon, Legueult, Tereschkowitch („Tancerka"), Kisling („Akt"), Marquet, Lebasque, Clairen, Durey, Montsaigne, Lalique, Mainssieux i Monguin. Poza tem wystawa retrospektywna pani Marval i bardzo interesująca retrospektywna wystawa Laprade'a.

W Galerji Zak odbył się Salon Surindependants.

Galerja André Seligmann urządziła wystawę bardzo ciekawych zabytków rzeźby francuskiej od XII do XIX wieku. Wśród prac wyróżniają się: posążek drewniany św. Jana z XIII w., o bardzo starej polichromji, „Madonna z Dzieciątkiem" z XIV w. portrety Covsevox, sławny Corneille Caffieri'go, popiersia Rousseau, Molier'a, Turgot przez Houdon'a i portrety Lemoyne'a. Wiek XIX reprezentują Barye, Daumier, Degas, Rodin i Rude.

KRAKÓW. W Tow. Przyj Sztuk Pięknych w miesiącu grudniu i styczniu urządzono wielką wystawę pośmiertną Konrada Krzyżanowskiego i wystawę grafiki Leona Kowalskiego.

W połowie lutego w tymsamym lokalu urządzono wystawę Tow. Art. „Sztuka". Jest to 96-ta wystawa tego zrzeszenia.

W Żydowskim Domu Akademickim odbyły się wystawy Aberdama Spiegla i Cyglera, obecnie zaś zbiorowe pokazy prac Mandelbauma, Nadla i innych.

W poprzednim Nrze „Głosu Plastyków" w sprawozdaniu z wystawy Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w krakowskiem Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych opuszczono wśród wystawiających artystów trzy następujące nazwiska: Zygmunt Kałuski, Tadeusz Korpal i Zygmunt Piwko.

WARSZAWA. Trzeci Salon Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie (grudzień—styczeń 1933) był w tym roku uboższy w ilość nazwisk i eksponatów. Instytut, zamieniając jedną część lokalu na kawiarnię, uszczuplił tem samem przestrzeń przeznaczoną na wystawę. Mimo to jednak wystawiono 227 prac, stu trzydziestu jeden artystów. Sąd konkursowy Salonu przyznał nagrody malarzom: Wacławowi Borowskiemu, Kamilowi Witkowskiemu, Jadwidze Simon-Pietkiewiczowej, Tadeuszowi Potworowskiemu, Władysławowi Jarockiemu, Wacławowi Taranczewskiemu, Zygmuntowi Grabowskiemu, Leonowi Dołżyckiemu i rzeźbiarzom: Ludwice Nietschowej i Franciszkowi Strynkiewiczowi.

POZNAŃ. W sali Mąkowskiego urządzono wystawę krakowskiej grupy „Zwornik". Wystawiają: Hoffmanówna Jadwiga, Geppert Eugenjusz, Gerżabek Adam, Król Zygmunt, Krcha Emil, Książek Jan, Milli Zygmunt, Oleś Andrzej, Pochwalski Kasper, Rumińska-Gerżabkowa Natalja, Ritterówna Marja, Rzepiński Czesław, Sperliżanka Jadwiga.

W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych otwarto 22 stycznia 1933 roku wystawy Wandy Chełmońskiej, Rafała Malczewskiego oraz bieżącą, w której udział biorą: Batycki, Osecki, Sanok i Rożek.

W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych wystawy zbiorowe czterech malarzy: Augustynowicza, Chlebusa, Rogowskiego i Roguskiego.

W SPRAWIE KONSERWACJI POLICHROMJI MATEJKOWSKIEJ W KOŚCIELE MARJACKIM

W związku z umieszczonemi w „Głosie Plastyków“ (Nr. 7—8, 1932). uwagami o konserwacji polichromji Jana Matejki w kościele Marjackim, ukazała się w „Głosie Narodu“, z dnia 8. I. br. notatka. W notatce tej pisze autor, że rady, podawane przez „Głos Plastyków“ i zmierzające do ratowania polichromji Matejki są chybione, gdyż mogą się odnosić jedynie do polichromji, wykonanej techniką freskową.

Podajemy, w celu sprostowania, do wiadomości, co następuje: cała istota techniki malarstwa freskowego, tak typowego w renesansie włoskim „buonfresco“, polega na reakcji chemicznej, warunkującej ścisłe związanie malowidła z tynkiem. O trwałości tego rodzaju malarstwa decydują różne, mniej lub więcej, odpowiednie warunki. Z tego wynika, że nieodpowiednie warunki, powodujące proces wietrzenia zaprawy murarskiej, powodują równocześnie ruinę malowidła freskowego, a tem samem o regeneracji malowidła freskowego, które uległo zwietrzeniu, nie może być mowy.

Rada więc, podawana przez „Głos Plastyków“ odnosić się może tylko do tych technik malarskich, w których spoiwo, mechanicznie połączone z suchą zaprawą murarską, uległo z czasem częściowemu zniszczeniu, jak to ma miejsce w kościele Marjackim w odniesieniu do polichromji Matejki, wykonanej techniką klejową a bynajmniej nie freskową.

Co do twierdzenia autora notatki, że punktować z palety można tylko fresk i to na małych przestrzeniach, zaznaczamy, że uzupełnienia i punktowania nawet bardzo dużych płaszczyzn z palety (bez względu na różnice ściennych technik malarskich), mogą być wykonane z jaknajlepszym wynikiem, o ile robią to jednostki, do tego powołane.

Co do rzekomej niechłonności piaskowca, jak i zawartości w pewnych partjach zaprawy murarskiej gipsu, wszystkie te „defekty“, ujemnie wpływające na stan polichromji przy zastosowaniu szeregu badań, prób i doświadczeń, dałyby się prawdopodobnie w dużej mierze opanować.

W rezultacie więc, powtórnie wyrazić musimy nasze przekonanie, że wszelkie projekty, odnoszące się do ratowania polichromji Jana Matejki, powinny iść po linji konserwacji i restauracji polichromji (z uwzględnieniem w pewnej mierze rekonstrukcji zniszczonych partji), a nie po drodze zupełnego zniesienia polichromji Matejki i wykonania jej na nowo.

ROZBUDOWA ZWIĄZKU

ROZBUDOWA ZWIĄZKU ARTYSTÓW-PLASTYKÓW. Krakowski Związek Polskich Artystów Plastyków, celem wydatniejszej obrony interesów zawodowych, poczynił odpowiednie kroki u władz administracyjnych i został zaliczony pismem Województwa z dnia 28 sierpnia 1932 r. w poczet Związków Zawodowych.

Uznając celowość takich zrzeszeń, Związek zwrócił się do większych ośrodków artystycznych w kraju, by w myśl jego programu zainicjowały u siebie powstanie analogicznych organizacji.

Pierwszym w tej akcji był Lwów, który dnia 20. XII. 1932 r. założył na terenie Województwa Lwowskiego Związek Zawodowy Artystów Plastyków, oparty na statucie krakowskiego Związku. Prezesem we Lwowie został Andrzej Pronaszko; wiceprezesami: Inż. Zygmunt Harland (architekt) i Ludwik Lille; członkowie wydziału: prof. Leon Chwistek, Maksymiljan Feuerring, Władysław Krzyżanowski, Zygmunt Radnicki, Otto Axer, Józef Starzyński, Roman Sielski, Ludwik Tyrowicz i architekt Aleksander Krzywobłocki. W skład Związku wchodzą ugrupowania. „Nowa Generacja“, „Artes“ i „Związek Dziesięciu Plastyków.

Zrzeszenie Artystów Plastyków w Łodzi na Walnem Zgromadzeniu w dniu 3 lutego b. r. postanowiło przyjąć nowy statut o tem samem brzmieniu, jak obecnie obowiązujący statut Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, stwarzając tem samem złączoną ideowo z Krakowem placówkę organizacyjną na terenie Łodzi. Prezesem Zrzeszenia Łódzkiego został kol. Wegner, sekretarzem kol. Jerzy Krause. Równocześnie delegowało nowe zrzeszenie kol. Strzemińskiego do komitetu redakcyjnego „Głosu Plastyków“.

Plan rozbudowy Związku znalazł oddźwięk także i zagranicą. Pismem z dnia 17 stycznia b. r. zwracają się podpisani artyści-plastycy w Paryżu do Krakowskiego Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, „witając z radością działalność Krakowa, przysyłają zgłoszenie i proszą o przyjęcie w poczet członków: Józef Pankiewicz, Roman Kramsztyk, Seweryn Boraczok, Zygmunt Menkes, Roman Turyn, Janusz Strzałecki, Jan Chmieliński, Adam Hanytkiewicz, Franciszek Prochaszka, Konstanty Brandel, Wacław Zawadowski, Czesław Rzepiński, Eugenjusz Dąbrowa-Dąbrowski, J. Jastrzębski.

ZWIĄZEK ARCHITEKTÓW WOJEW. KRAKOWSKIEGO, uchwałą z dnia 25 stycznia 1933 postanowił przystąpić do kollaboracji z Związkiem Zawodowym Polskich Artystów Plast. w Krakowi. Oba Związki łączy platforma obrony interesów artystycznych i zawodowych. Dla ściślejszej współpracy, powołany został p. Henryk Jasieński, naczelny redaktor „Architekta“, na członka komitetu redakcyjnego „Głosu Plastyków“.

Ponieważ „Architekt“ ukazywać się będzie w rzadkich odstępach czasu, a może nawet tylko raz w roku, bieżącą kronikę architektoniczną postanowiono zamieszczać odtąd w „Głosie Plastyków“.

NIEUCZCIWOŚĆ

W grudniu ub. r., pojawił się w prasie krakowskiej „protest“, opatrzony licznymi podpisami, skierowany przeciwko „Głosowi Plastyków“ i jego działalności publicystyczno-krytycznej. Wśród podpisanych pod protestem znalazły się obok przedstawicieli „oficjalnego“ malarstwa, także nazwiska artystów młodych i twórczych, które czytało się ze zdumieniem. Ale zdumienie rozwiało się niebawem. Otrzymaliśmy bowiem szereg listów, które cytujemy w brzmieniu dosłownem:

Poznań, 31. XII. 1932.
ul. Wały Jagiełły 20, m. 12.

Szanowny Zarząd Związku Artystów Plastyków w Krakowie.

Doszło wczoraj do mej wiadomości, że pod protestem w „Naprzodzie“ z dnia 12. b. m., odnoszącym się do artykułu kolegi T. Czyżewskiego w „Głosie Plastyków“ znalazł się mój podpis. Pośpieszam stwierdzić, że stało się to bez mej wiedzy, żadnego takiego protestu nie podpisywałem i nikogo do podpisywania mnie nieupoważniałem.

Z poważaniem
Józef Krzyżański mp.

Warszawa, dnia 10 stycznia 1933 r.

Do Związku Artystów Plastyków w Krakowie.

W uprzejmej odpowiedzi na list z dnia 5. b. m. L. dz. 242/32. E. G. H., stwierdzam, że nic o „proteście“ nie było mi wiadomem, jak również podpis mój użyty był bez mojej wiedzy i woli.

Nadmieniam, że zupełnie nie solidaryzuję się z akcją, działającą na szkodę Związku Artystów Plastyków i jego organu, „Głosu Plastyków“.

Z koleżeńskiem pozdrowieniem
Adam Malicki mp.

Poznań, dnia 22 grudnia, 1932.

Do Zaw. Zw. Artystów Plastyków i Redakcji „Głosu Plast.“ w Krakowie.

Dowiadujemy się z przykrością, iż podobno w tamtejszej prasie zamieszczono nasze podpisy pod protestem, ogłoszonym z racji artykułu T. Czyżewskiego o Wyczółkowskim, a zamieszczonym w numerze 7—8 „Głosu Plastyków“.

O ile taki fakt rzeczywiście zaszedł, stwierdzamy, iż podpisy nasze umieszczono na wspomnianym proteście bez wiedzy i zgody naszej. Z treścią wspomnianego artykułu T. Czyżewskiego zgadzamy się i niniejszem upoważniamy Związek i Redakcję do podania tego do wiadomości ogółu w razie potrzeby.

Elster mp.
Władysław Lam, mp.

Warszawa, dnia 9. 1. 1933.

Do Związku Artystów Plastyków w Krakowie.

W związku z protestem umieszczonym w Nr. 282 „Naprzodu“ z dnia 12. XII. 1932, naskutek artykułu T. Czyżewskiego o Leonie Wyczółkowskim w Nrze 8 „Głosu Plastyków“, zaznaczam, że o proteście nie było mi nic wiadomem, jak również, że podopis mój został użyty bez mej wiedzy.

Z koleżeńskiem pozdrowieniem
Wiktor Detke mp.

Lwów, dnia 21 stycznia 1933.

Do Zarządu Związku Zawodowego Artystów Plastyków w Krakowie.

Odnośnie do pisma przysłanego do tutejszego Związku, a domagającego się protestu z naszej strony, za umieszczenie naszych podpisów bezprawnie przez cech Plastyków „Jednoróg“, pod artykułem, umieszczonym w Naprzodzie Nro 282, a skierowanym rzekomo przeciw Związkowi Art. Plastyków w Krakowie, oraz przeciwko „Głosowi Plast.“, oświadczamy, że podpisy nasze pod wspomnianym artykułem złożone zostały bez naszej wiedzy, bez porozumienia się z nami i bez powiadomienia nas o zaszłym fakcie.

Jednocześnie donosimy, że w tej sprawie zwróciliśmy się do Cechu „Jednoróg“ o wyjaśnienie, z żądaniem przysłania nam artykułu protestacyjnego, pod którym widnieją nasze podpisy, celem zaznajomienia się z jego treścią i poczynienia dalszych kroków.

Zygmunt Radnicki mp. — Lwów. Grunwaldzka 6. II. p.
Krzyżanowski mp. — Teatyńska 35.

Redakcja „Głosu Plastyków“, nie zwracała się ani do wszystkich, ani nawet do większej części ludzi podpisanych pod protestem, dla przekonania się, które i ile nazwisk zostało sfałszowanych. Wystarczy jednak tych parę listów na to, ażeby osławiony „protest“ grudniowy uważać za dokument sfałszowany, a inicjatora lub inicjatorów „protestu“ za ludzi nieuczciwych.

Kto umieszcza fałszywe podpisy na wekslach lub czekach i spekuluje na materjalną szkodę oszukanego, tego separuje się od reszty społeczeństwa i wsadza za kratki więzienne. Jednostki, fałszujące podpisy nie w celu okradania z pieniędzy, lecz w celu ograbiania poważnej grupy artystów z kredytu moralnego, piętnuje się tylko jako jednostki niegodne zaufania i ostrzega się przed nimi ludzi dobrej woli.

LIST OTWARTY DO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE

Listem z dnia 13. II. br. zostałem zaproszony na posiedzenie do krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Na porządku dziennym miała być sprawa pomocy artystom. Następnego dnia t. zn. 14. b. m. odpisałem, że w posiedzeniu wziąć udziału nie mogę, podając bardzo wyraźne motywy. Zaznaczyłem, że póki w Dyrekcji Towarzystwa zasiada p. Seweryn, którego działalność w stosunku do Związku Zawodowego Pol. Art. Plast. w Krakowie jest i była szkodliwą i destrukcyjną, póty ja w pracach Towarzystwa nie mogę brać udziału. W dwa dni po posiedzeniu „Ilustrowany Kurjer Codzienny" z datą 17. II. br. ogłosił sprawozdanie z rzeczonego posiedzenia. Autor artykułu podpisany tylko literą „S", omawiając posiedzenie, wyraził zdziwienie, że dwóch młodych malarzy (t. zn. ja i kol. Krcha, który również otrzymał zaproszenie na to posiedzenie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych), zamiast solidaryzować się z akcją, oświadczyło, że nie mogą brać w obradach udziału, gdyż „mają jakąś pretensję do jednego ze swych kolegów". Żadnych bliższych wyjaśnień ani motywów nie podano, jedynie wystosowano pod adresem Związku zapytanie w prasie, dlaczego Związek Zawodowy, „obowiązany" do takiej akcji, nie wszczął jej wcześniej i dodano: „Czyżby został stworzony tylko do... urządzania dancingów"?

W odpowiedzi na te gołosłowne i niesłuszne zarzuty oświadczam:

Nie mogę poczuwać się do koleżeństwa z panem, który od maja do listopada w szeregu artykułów, wypisywanych w „Naprzodzie", w sposób nie licujący w żadnym stopniu z godnością kolegi i artysty, szkalował Związek, jego członków, całą działalność ideową, gospodarczą i artystyczną tej instytucji. Nie mogę mieć zaufania do akcji, w której bierze udział człowiek, którego działalność znam tylko ze strony ujemnej i szkodliwej dla ogółu artystów.

Już w maju 1932 tendencyjnie oświetlono w sprawozdaniu dziennikarskiem w „Naprzodzie" ostatnie Walne Zgromadzenie Związku, pisząc o rozłamie w instytucji, jedynie z tej przyczyny, ponieważ ustąpiło z niej 17-tu członków. W tymże „Naprzodzie" z dnia 12 listopada 1932 r., napisano, że „poważnie myślące jednostki i reprezentujące pewien dorobek w sztuce wycofały się ze Związku. Członków instytucji nazwano wtedy „wałęsające się po kawiarniach rozpróżniaczone głowonogie wielkości, zjadające państwowe i miejskie pieniądze". Wiadomo jest wszystkim kolegom, kto organizował protest przeciwko „Głosowi Plastyków", gdzie cały szereg podpisów był fałszowany. Wystawę Związku nazwano w „Naprzodzie" z dnia 24. listopada 1932 r. „tandetą", wiedząc o tem, że wśród wystawców byli ludzie odznaczeni medalami na P. W. K., artyści, których prace wyróżniano i ceniono i których nazwiska spotykamy na reprezentacyjnych wystawach sztuki polskiej zagranicą. Nagrody I. P. S-u, odznaczenia konkursowe, zakupy państwowe, krytyki krajowe i zagraniczne — wszystko to nic. Wprost dziwić się należy, że nikt z krytyków nie zaprotestował, że tego rodzaju metody mogą być tolerowane.

Nie wolno po tem wszystkiem zasłaniać się koleżeństwem, a jeśli Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych uznaje, że może z p. Sewerynem współpracować, to jednak powinno było sobie zdawać sprawę, że od tej współpracy uchylą się ludzie, których stanowisko z bardzo wyraźnie i słusznie określonych powodów musi być inne.

A teraz sprawa pomocy kolegom. Związek ze swoich skromnych funduszów i ciężko wykołatanych i wypracowanych pieniędzy potrafił w roku 1932 wypłacić tytułem pożyczek, honorarjów za sprzedane obrazy i bezzwrotnych subwencyj 4.830.— zł. Istniejąca przy Związku Poradnia Artystyczna wypłaciła za wykonane prace, zamawiane u członków w ostatnich dwóch latach sumę zł. 3.511.—. Razem więc Związek był w stanie czy to drogą sprzedaży, lub zamówień, czy drogą pomocy wypłacić członkom za bardzo niedługi okres czasu sumę zł. 8.341.—. Do sumy tej w bardzo poważnym stopniu przyczynił się dochód z dancingów, tak ciągle wytykanych Związkowi. Wszyscy o tem wiedzą, że dochody z tych wieczorów, które są dla nas przedewszystkiem ciężkim obowiązkiem, są konieczną pomocą, tembardziej, że subwencyj państwowych, wobec kompresji budżetowych, instytucja oddawna już nie otrzymuje. Uczestnicy posiedzenia od którego się usunąłem o tych sprawach doskonale wiedzą; byli wśród nich tacy, którzy sami z tych funduszów korzystali.

Związek sprawy pomocy kolegom nie zaniedbuje. Na każdem posiedzeniu sprawy te są rozważane. Mając ciągły kontakt z życiem i potrzebami artystów, Związek wszystko ma na uwadze, akcję swoją powiększa i na nowe kieruje ją drogi, tylko o tem dla próżnej reklamy nie dzwoni w dziennikach na alarm. Tem się nie pomoże, ani instytucji na Szczepańskim Placu ani artystom, a że większość artystów działalność Związku naszego uważa za dodatnią świadczy fakt, że mimo wszystkich zarzutów i napaści przybyło Związkowi (za niecały rok) od maja 1932 r. 56-ciu nowych członków, wśród nich senior artystów polskich w Paryżu prof. Pankiewicz.

Znając w całej pełni ciężką i niewdzięczną pracę organizacyjną instytucji, która od roku blizko bez pomocy z zewnątrz, spełnia swe zadanie, tak kolega Emil Krcha jak i ja nie mogliśmy postąpić inaczej. Niema mowy o niesolidarności tam, gdzie od lat całych byłem zawsze gotów do pracy i wszelką, poleconą mi czynność dla dobra kolegów spełniałem z ochotą.

Jeżeli zdecydowałem się list niniejszy opublikować, to uczyniłem to dla dobra sprawy, gdyż Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych powinno wiedzieć, że z panem Sewerynem nietylko ja współpracować nie zechcę.

Eugenjusz Geppert.

*

W związku z powołaniem p. Seweryna do Zarządu Towarzystwa Przyjaciół Szt. Pięknych, zgłosił swe ustąpienie z tego Zarządu prezes Zw. Art. Plast., rektor Adolf Szyszko-Bohusz. Bezpośrednio przedtem usunął się z Zarządu Towarzystwa kolega Tadeusz Cybulski.

LISTY NADESŁANE.

(W rubryce „Listy nadesłane“, zamieszczamy listy, odzwierciedlające poglądy zarówno przyjaciół jak i przeciwników naszego pisma. Rubryka ta nie należy do części redakcyjnej pisma).

WYSTAWA „SZTUKI“ W KRAKOWIE

Od jednego z krakowskich lekarzy (którego nazwisko i adres znane jest Redakcji), otrzymaliśmy poniżej umieszczone uwagi o wystawie „Sztuki“. — Jakkolwiek stanowisko Redakcji w wielu szczegółach nie pokrywa się z poglądami, wyrażonymi w tym liście, niemniej list ten zamieszczamy, jako objaw symptomatycznego zwrotu, który dokonuje się w opinji publicznej. (Red.).

W salach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych urządziła swoją wystawę „Sztuka“. Jest to jej 96 wystawa wogóle, a 45 w Krakowie, począwszy od roku 1897. Imponujące cyfry. 36 lat życia. Szmat czasu! Jak wiadomo, zwykła sztuka — przez małe s i bez cudzysłowu — jest wiecznie młoda i nie starzeje się, natomiast „Sztuka“ przez duże S i w cudzysłowie niema niestety tego boskiego przywileju. To też te 36 lat zrobiły swoje. „Sztuka“ zlikwidowała zwycięsko okres wieku niebezpiecznego i obecnie wyzwolona z wszelakich niewczesnych niepokojów starzeje się statecznie. Ostatnia wystawa „Sztuki“ jest właśnie „pochwałą wieku starego“. Zwykła to zresztą kolej rzeczy ludzkich i nie możnaby mieć do nikogo pretensji, owszem należałoby się cieszyć, że zasłużone to w dziejach polskiej sztuki Zrzeszenie krząta się jeszcze żwawo około imprez artystycznych, które nie wypadają jeszcze tak źle. Wystawy w warszawskiej „Zachęcie“ wyglądają jeszcze gorzej. Jest jednak w tem wszystkiem jedno małe „ale“. Oto trzon „Sztuki“ stanowią profesorowie krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych, otwierającej rok rocznie podwoje na przyjęcie coraz to nowych adeptów o duszach gorących i wrażliwych, pragnących zachłysnąć się pełną piersią odżywczem, wiosennem tchnieniem sztuki. Eksponaty obecnej wystawy są wykładnikiem atmosfery wiejącej z dostojnych murów uczelni. Jej zasadnicze walory, to mniej więcej poprawny rysunek, chwalebna bojaźń przed poszukiwaniem jakichkolwiek nowych, a niebezpiecznych dróg, oschła rutyna, nuda. Czy to wystarczy, by z młodych talentów wykrzesać płomień sztuki, to więcej niż wątpliwe. Prof. Dunikowski stoi poza nawiasem tych uwag. Ten lawą ziejący wulkan sterczy samotnie pośród martwych lodów. Obecny poziom malarstwa w krakowskiej Akademji przypomina — mutatis mutandis — do złudzenia okres przed dyrekturą J. Fałata — i potrzeba jakiejś zmiany staje się paląca. Szarzyzna, rutyna, przeciętność i mniej niż przeciętność zaczynają już dopiekać do żywego i prowokują do głośnego wołania o sanację.

Nawet prof. Weiss, obniżył swój lot niebezpiecznie. Gdzież są dawne fascynujące akty Weissa, malowane w plainair'ze. Prof. Sichulski maluje z rozmachem kwiaty, nie troszcząc się o malarstwo. W epizodach batalistycznych kroczy śmiało drogą mistrza Kossaka i doczeka się prawdopodobnie jego sukcesów. „Wojenko, wojenko, cóżeś ty za pani“. Wielkie alegoryczne płótno, którego akcja rozgrywa się nad jeziorem u stóp Gewontu, jest prawdopodobnie projektem nowej kurtyny do sali Morskiego Oka w Zakopanem. Jest ona zapewne lepsza od dotychczasowej, tylko możeby było wskazanem dodać kilka postaci z narciarskich mistrzostw Polski, oraz z zimowej Makkabiady: alegorja zyskałaby na pełnym wyrazie. Przedziwna martwota tchnie z obrazów prof. Jarockiego, oschłość i rutyna. Obrazy prof. Axentowicza i prof. Pieńkowskiego są poprostu rozbrajające. Prof. Dunikowski miał zupełną rację, nie umieszczając między eksponatami ani jednej rzeźby: różnica klasy byłaby zbyt uderzająca. Wystawił natomiast dwa obrazy, z których jeden, potraktowany dekoracyjnie, jest bodaj najbardziej interesującą z prac utytułowanych artystów. Oto bilans z występu „Sztuki“. Nie wesoły. Kalinowska powiedziałaby w takiej sytuacji „taka coś pustka“.

Są też członkowie „Sztuki“ z poza Akademji, jak również paru zaproszonych gości, których obecność ma znaczenie dyskretnego zabiegu Stainacha. Wypadło to bardzo rozmaicie. Naprzykład prace p. Dadleza są przykładem jak niebezpiecznym może być dłuższy kontakt ze stateczną „Sztuką“. Zdolny ten malarz gubi swe walory kolorystyczne w wielkich kompozycyjnych płótnach. Jego „Dramatyczny Moment“ jest podwójną pomyłką: malarską i piłkarską. Piłka, ku której wyciąga ręce ofiarny bramkarz, przelatuje conajmniej w odległości 10 m. przed płaszczyzną obrazu, na której figuruje bramka. W takiej sytuacji żaden szanujący się bramkarz nie robi robinsonady. Stoi poprostu spokojnie i patrzy ironicznie jak piłka przechodzi przez linję autową.

Kawałek rzetelnego malarstwa, prawdziwy rodzynek w drożdżowym cieście, to obrazy J. Hryńkowskiego. Ale skąd się tu wziął? Jego „Dziewczyna“ spogląda smętnie po sali, w tem towarzystwie czuje się najwidoczniej nieswojo.

Działalność Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, wykazuje w ostatnich miesiącach zdecydowaną i chwalebną linję pedagogiczną. Ostatnie dwie wystawy były poświęcone twórczości artystów zmarłych, obecna zaznajamia nas ze „Sztuką“, która zamiera. Po tak dydaktycznem przygotowaniu, kolej na sztukę żywą, którą nam przyniesie prawdopodobnie następna wystawa na Placu Szczepańskim.

Dz. X.

KSIĄŻKI

MIECZYSŁAW STERLING: PIOTR MICHAŁOWSKI (1800—1855).

(Instytut Wydawniczy, Bibljoteka Polska, Bydgoszcz 1933).

„Jest w tem coś niewymownie tragicznego — pisze p. M. Sterling we wstępie do swojej książki — że największy niemal talent malarski sztuki polskiej XIX w., pierwszy jej romantyk i jedyny w historji malarstwa polskiego prokursor dążeń europejskich, był artystą, skazanym na wieloletnie tęsknoty za wolnem prawem wykonywania umiłowanego zawodu“. Michałowski znany był w Polsce przez długie lata jako obywatel, mąż stanu, ale nie jako artysta. Późno o nim zaczęto mówić. Pierwszy raz zobaczono go w całym blasku twórczości dopiero w 1894 we Lwowie, a więc w 39 lat po jego śmierci, gdzie na Krajowej Wystawie pokazano naraz 70 obrazów Michałowskiego. A przecież — jak powiada autor książki — „brak w ówczesnej sztuce polskiej artysty, rozumiejącego sens i istotę malarstwa„ spowodował skrzywienie w pojmowaniu zadań i celów“ (plastyki). Michałowski — powiada p. Sterling — „myślał jak współczesny europejczyk“, naukę czerpał u Gericauld'a, Delacroix i Hiszpanów (Velasquez). Jakże słuszną jest końcowa myśl książki, że „epoka Matejki i Grottgera miałaby może inną fizjognomję“ i pewno tą drogą idące malarstwo polskie potrafiłoby „zniszczyć legendę tematu“, gdyby malarstwo polskie poszło za suggestją sztuki Michałowskiego.

Wpływ Michałowskiego wobec nastawienia mentalności naszej plastyki w XIX w. był prawie że znikomy. Istotne zrozumienie jego przychodzi dopiero dzisiaj.

Książka p. Sterlinga jest rzeczywiście bardzo pożądanem zjawiskiem w naszej literaturze. Wydana bardzo starannie (skrót tekstu polskiego w językach: angielskim, francuskim, niemieckim i włoskim), bardzo bogato i doskonale ilustrowana (35 mniejszych ilustracyj w tekście i 38 dużych plansz), opracowana jest z prawdziwem zrozumieniem Michałowskiego, jako malarza i jego stosunku do współczesności pojęć. Ten rasowy malarz, z krwi i kości artysta, wychowany na obcych wzorach, których się nie bał, a tak bardzo polski, późno, bardzo późno doczekał się źródłowego i z takim entuzjazmem napisanego opracowania.

E. G.

ADAM HEYDEL: „JACEK MALCZEWSKI, CZŁOWIEK I ARTYSTA“.

(Kraków, 1933. Wydawnictwo Literacko-Naukowe, Wojciech Meisels).

Książkę podzielić można na dwie części: jedną, gdzie autor z bardzo dużym pietyzmem pisze o Malczewskim, jako o niepospolitym człowieku, podaje ciekawe, nawet wzruszające momenty z jego życia, stosunku do rodziny, do ojca, do nurtujących go ciągle zagadnień narodowych, fakty i dokumenty oparte na listach i autobiograficznych notatkach. Ta część książki zajmuje, czyta się łatwo, wprowadza w świat wspomnień niedawnych, a jednak już dalekich. Póki autor mówi o tem, Malczewski naprawdę jest nam wszystkim bliski, „wykarmiony na liryźmie, przepojony liryzmem — romantyk i mistyk“.

Ale jest część druga, część w której mówi się o sztuce, o zagadnieniach i zadaniach plastyki. Tu wyłaniają się problemy, które muszą wywołać wątpliwości i zastrzeżenia tembardziej, że autor zbyt kategorycznie chce narzucić swoje wierzenia i wyznania.

Autor zastanawia się nad literacko-tematową stroną twórczości Malczewskiego, nad jego kolorem, światłocieniem, nad tem, czy większą wartość może mieć namalowana głowa czy martwa natura i choć stwierdza, że „niema objektywnej hierarchji przedmiotów, związanej z treścią pozamalarską, to jest ze znaczeniem tych przedmiotów w życiu“, jednak dodaje: „jest hierarchja psychologiczna. W głowie malowanego człowieka wyraża się głębia zjawisk, które stanowią prawdziwe, ludzkie życie“... „...dlatego też oparty na tym temacie obraz więcej nam mówi o tem, jak malarz widzi i jak potrafi to, co dojrzał, przedstawić“. Mam wrażenie, że w tym wszystkim tkwi zasadnicze nieporozumienie. Nieporozumieie, które ciągle u nas pokutuje, na które złożyło się mnóstwo przyczyn i powodów. Dlatego może szkoda, że autor nie ograniczył się do przedstawienia nam postaci Malczewskiego, bardzo ciekawej i charakterystycznej dla epoki, bardzo głębokiej, jako poety-myśliciela, czy mistyka, zostawiając stronę jego twórczości malarskiej do opracowania innym, którym ten świat jest bliższym.

E. G.

POCZTA

P. ZYGMUNT R. LWÓW

Numer bieżący jest ostatnim z rocznika 1932.

KS. CZESŁAW Ł. ŁOMŻA

Dziękujemy za zainteresowanie się naszem pismem i słowa uznania. Opóźnienia w wydawaniu numeru są niestety w dzisiejszych warunkach nieuniknione.

DO PP. PRENUMERATORÓW W PARYŻU

Potwierdzamy odbiór prenumerat, wypłaconych nam za pośrednictwem P. J. Jaremy. Zawiadamiamy równocześnie, że przedstawicielem Redakcji na Paryż jest P. Jan Cybis 4 willa SS. Jacques Paris 14 e., P. Józef Jarema (Meaux S. et. M.), przedstawicielem administracji naszego pisma.

P. INŻ. S. KRAKÓW

Przyjmujemy prenumeratę roczną lub półroczną, kwotę otrzymaną zaliczymy na poczet bieżącego półrocza.

P. GABRJELA F. LWÓW

Dziękujemy za wskazanie adresów. Numery okazowe wysłaliśmy bezwłocznie. Numery 1 i 2 rocznika 1932 wyczerpane.

Nakład i wydawnictwo Związku Artystów Plastyków w Krakowie. — Redaktor odpow. Eug. Geppert. — Drukarnia Polska, Klisze „Zorzy“.